LA DIFÍCIL UNIVERSALIDAD ESPAÑOLA

CAMPO ABIERTO

Desde que Dámaso Alonso, en un famoso artículo, demostró que no todo en nuestra literatura es realismo localista y popular, sino que tenemos autores idealistas, aristocráticos y universales, ha llovido mucho. Sin embargo, no parece que más allá de nuestras fronteras se haya impuesto plenamente esa verdad. El libro de Guillermo de Torre llega en el mejor momento, pues valientemente recoge una serie de ensayos sobre la universalidad española, centrada en las figuras de Lope de Vega, Góngora, Gracián, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Unamuno, Antonio Machado y C. J. Cela. Es una universalidad difícil de aquilatar en ocasiones, y no sólo por la miopía incorregible de algunos, sino por las singulares características de nuestra literatura, por su originalidad lanzada a todos los vientos, precursora tantas veces.

Es tarea del buen ensayista abrir nuevas perspectivas, por otros caminos que el erudito, pero complementando la labor de éste. Así ocurre con Guillermo de Torre, una de las mejores plumas en ese campo. Las viejas figuras reaparecen enriquecidas en varios aspectos. Las vemos también —otra virtud del ensayo— más cercanas a nuestro modo actual de ser, como si tipificaran otras tantas situaciones de las que vive el escritor contemporáneo. Así, Lope es ejemplo, en sus relaciones con el duque de Sessa, de las ataduras económicas en que se debate el intelectual; Gracián encarna la libertad de conciencia del escritor, amenazada por coacciones de unos o de otros; Góngora es espejo de la polémica entre el arte «puro» de minorías y el arte de «la inmensa mayoría», etc. ¿Qué temas habrá más vivos para el autor de hoy? ¿Qué aproximación más sugestiva del pasado al presente?

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

VII. CAMPO ABIERTO

LA DIFÍCIL UNIVERSALIDAD
ESPAÑOLA

a
Romualdo Brughetti,
al crítico, al poeta,
al amigo, este remedo
de mi universal ma-
drileño (1961-66).

Guillermo de Torre,

© Guillermo de Torre. 1965.

Editorial Gredos, S. A. Madrid, España.

N.º de Registro: 7972-65.—Depósito Legal: M. 17900-1965

Gráficas Cóndor, S. A.—Sánchez Pacheco, 83.—Madrid-2 2608-65

I

MIRADERO CLÁSICO

LA DIFÍCIL UNIVERSALIDAD DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

INDAGACIONES PRELIMINARES

Dos son los riesgos —contra los cuales me interesa prevenirme desde el primer momento— que acechan cualquier escrito o lectura puesto bajo el pabellón del título precedente. En primer término, la queja sentimental; después, cualquier propósito polémico de vindicación nacionalista o cosa parecida. De suerte que las páginas siguientes se limitan a explicar la situación particularísima de una literatura que, si en los días áureos tuvo llano y expedito el camino de su universalidad, hoy, opuestamente, encuentra trabadas y dificultosas sus vías de expansión. Pero —insisto— ningún lamento o protesta en el reconocimiento de tal hecho. Entiendo hallarme situado en los antípodas de cualquier nacionalismo quejumbroso, que bajo su máscara apiadable oculte intenciones agresivas o desdeñosas de lo ajeno. Siempre he tratado de ver el fenómeno literario con mirada superfronteriza, en un plano de relatividades y comparatismos, nunca de unicidades rivales, de monopolios imposibles o imperialismos delirantes.

Ahora bien, ¿no suena como algo demasiado fácilmente paradójico hablar de la difícil universalidad de la literatura española, ante una reunión de especialistas en temas hispánicos [1], procedentes en buena parte de otras lenguas y otras

[1] Primer Congreso Internacional de Hispanistas. Oxford, 1962.

culturas, pero que viven espiritualmente inmersos en la nuestra, y que por ello parecerían ser la más viva y resuelta negación de la tesis anunciada?

Sucede además que las fuerzas de este hispanismo, nutrido tradicionalmente de nombres extranjeros, se han visto acrecidas en el último cuarto de siglo merced a una contribución inesperada: la de los propios intelectuales españoles fuera de España. Acuciados éstos por el poderoso sentimiento de nostalgia que engendra la expatriación —forzada o voluntaria, y de cuya fértil cosecha aún está por hacer una historia y balance—, ávidos de hallar en los libros y en la historia aquello que les es inalcanzable en la realidad cotidiana de los países donde el destino les llevó a vivir, y favorecidos por las nuevas perspectivas, por la diafanidad crítica que brinda la lejanía, tales espíritus extrañados inquieren, zahondan, interpretan aspectos de la historia y de la literatura española, con una acuidad, una penetración y un alcance distintos a los ejercidos por los españoles del interior.

Pero el hecho de que una gran literatura como la española cuente con tantos devotos y estudiosos, no debe confundirnos respecto al conocimiento y la expansión efectiva que alcanza en círculos distintos o sectores más amplios que los puramente especializados. Yo invitaría, pues, a los señores hispanistas a que salieran un momento de sus órbitas habituales para captar y medir el verdadero ámbito y real difusión —muy limitada o discutida— contemporáneamente de la literatura española en el mundo. No nos dejemos engañar por las proximidades milemétricas, por la microvisión profesional. Extrarradio del sector habitado por quienes lo saben todo, existe otro sector mucho más vasto e inalcanzable: el de aquellos que lo ignoran todo. Aún más: existe una zona intermedia, muy poblada: la del lector culto que mira empero la literatura de nuestro idioma y, en general, todo lo referente a la cultura y a la historia hispánica, como si se tratara de parajes en ruinas, dignos solamente de una curiosidad arqueológica, pintoresca; y que al proyectar su mirada hacia expre-

siones más modernas suele verla inferiorizada, disminuida, en un plano de competencia imposible frente a otras literaturas, libres de ciertos menoscabos que padece la nuestra, y que, desde luego, son extrínsecos a su naturaleza y valor...

¿Qué quiero decir con estas relativizaciones, a qué aludo, dónde me sitúo para adoptar tal punto de vista? No se escandalice nadie: no pretendo asumir el papel de abogado del diablo. Me explicaré. Ya es sabido que no hay perspectiva en abstracto ni punto de vista absoluto: que todo juicio o valoración depende del punto de mira en que se halle situado el observador. Sucede, pues, que la mayoría de los hispanistas viven en países de otros idiomas y culturas, pero conviven espiritualmente con los de su grey, por mucha distancia a que se hallen del territorio común español. El escritor que firma habita en un país que es suyo y no lo es, un país de su mismo idioma nativo, en una atmósfera de raigambre lingüísticamente española, pero no única ni predominantemente española por lo que atañe a lo cultural; antes al contrario, abierta a muy encontradas y diversas influencias que trabajan en una actitud de puja, cuando no de hostilidad, al menos de recelo y desconfianza, frente a lo español puro. De suerte que, lógicamente, en muchos casos, las expresiones literarias que gocen en la América Hispánica (pues a ella me refiero) de mayor favor serán las más internacionales, aquellas donde prevalezca lo europeo sobre lo español.

Frente a este caso que revela ya cierta anómala expansión de la literatura española en cuanto tal, en sus valores más peculiares e intransferibles, nos encontramos con el caso opuesto de los países lingüísticamente extraños. En ellos, de modo contrario, si lo español goza de favor, o simplemente de atención o reconocimiento, débese, en buena parte, a su "exotismo", a la circunstancia de que para valorarlo se antepone lo típico a lo profundo, lo pintoresco a la calidad, intentando, en último término, reducir todo al común denominador de realismo y popularismo. Acentúo los rasgos, desde luego, no matizo, porque creo innecesario hacerlo en este

punto, ya que hace años evidenció Dámaso Alonso cómo junto a la línea de una literatura realista y popularista había coexistido siempre otra idealista o estilizadora. Además, superando la presunta antítesis entre arte mayoritario y arte minoritario, D. Ramón Menéndez Pidal vino a demostrar que uno y otro se integran a lo largo de la historia, mezclando sus aguas, desde el *Poema del Cid* hasta García Lorca, desde Berceo hasta Juan Ramón Jiménez; de tal suerte que cultismo y llanismo no son, en definitiva, valores hostiles, sino complementarios.

Por consiguiente, no es ahí, en ese limitativo popularismo y provincialismo, como se creía, donde debemos buscar las razones de la difícil salida hacia lo universal de la literatura española. ¿Las encontraremos acaso en factores extrínsecos a lo literario, en la restricción de ámbito o disminución de prestigio que tras los tiempos clásicos de predominio sufrió, a partir de fines del siglo XVII? ¿O bien en la merma de simpatía que las circunstancias imperantes desde hace un cuarto de siglo en la vida pública española suscitan en los medios y gentes extranjeras, salvo en aquellas que no confunden las cosas y aciertan a distinguir en la vida de un país lo esencial y eterno de lo contingente y adventicio? Soslayemos este último punto, y respecto al anterior ya tendremos ocasión de verlo más de cerca.

Quedaría, por último, antes de entrar en la particularización del tema, la respuesta a otro interrogante. ¿Hallaremos quizá la explicación última en el espíritu autocrítico tan desenfrenado —estimulante como fermento interno, desconcertante para quienes lo ven desde fuera— que caracteriza todo lo español; en la acedía, la aspereza con que los españoles juzgan o más bien trituran, a veces, los valores propios, con una violencia, una crueldad de la que es difícil encontrar equivalente en otras literaturas?

Mas sea cual fuere la respuesta, la interrogación capital subsiste: ¿posee realmente la literatura española una dimensión fácilmente internacional; quiero decir, penetra sin obs-

táculos en los vastos auditorios, en los niveles medios extranjeros, más allá de los sectores especialistas? Y acabando ahora con los señalamientos en abstracto, tomemos como punto de referencia un ejemplo muy concreto: el de Lope de Vega. Nos lo ofrece la actualidad máxima del año, la coyuntura del cuarto centenario de su nacimiento que este año de 1962 se conmemora. Centremos, pues, en torno a su obra y su figura, las reflexiones e indagaciones que siguen.

¿Lope, clásico mundial?

He aquí la primera cuestión. Si Lope de Vega es la cumbre del teatro español clásico, así como Cervantes su imparidad novelesca, y Quevedo señorea el ingenio profundo, Gracián lo aforístico y San Juan de la Cruz encarna la más penetrante voz lírica, cabría preguntarse por qué la obra del primero, de Lope, no goza de plena vigencia, de actualidad inmarcesible y cotidiana —al modo de Shakespeare— y por qué de hecho no cuenta en la universalidad efectiva.

Estas interrogaciones —permítaseme decirlo una vez más— no son gestos caprichosos, alardes de descontento intelectualista, ni mucho menos resquemores de nacionalismo suspicaz —como casi todos los que arrastra cualquier confrontamiento de lo nacional con lo universal—. Su comprobación en la realidad de los hechos puede hacerse todos los días, consultando algunos de los muchos libros que en años penúltimos y recientes encaran el panorama conjunto de la literatura mundial. Veamos el titulado cabalmente *Preface to World Literature* (New York, 1940); en uno de los apéndices, su autor, Albert Guérard, profesor de la Universidad de Stanford, traza una nómina de "clásicos del mundo", después de haber comparado cuatro colecciones universales, editadas en inglés durante los últimos años: Oxford Press World's Classics, Everyman's Library, Modern Library y Harvard Classics. Pues bien, en lo concerniente a literatura española, Guérard sólo in-

cluye, a más de *Don Quijote, El mágico prodigioso* y *La vida es sueño*, de Calderón. Respecto a Lope, advierte: "Es un prodigio, pero no tiene una sola obra maestra capital que cristalice su enorme producción". (¿Y *La Dorotea*? ¿Y *Fuenteovejuna*? preguntaríamos. Pero más adelante recogeremos el reproche).

Sigamos con esta inquisición a través de páginas extranjeras, particularmente en lengua inglesa, pues en ésta es donde más abundan las obras de conjunto. En las 861 nutridas páginas de una historia panorámica, la de Ford Madox Ford, *The March of Literature* (1938), cierto que "informal", no exhaustiva, pero tampoco restricta, según indica el subtítulo *(From Confucius to Modern Times)*, ni siquiera figura mencionado el nombre de Lope de Vega; de literatura española clásica sólo aparecen breves referencias a la novela picaresca y a Cervantes, Quevedo y Calderón. En otro libro, asimismo informal, que tampoco puede considerarse una historia cabal, pues el simple título indica su carácter hedónico, *The Pleasures of Literature*, por John Cowper Powys (1938), y es más bien una serie de estudios sobre algunas grandes figuras universales, desde la Biblia y Homero hasta Proust, idéntica omisión.

En un panorama del mismo carácter general, el escrito no ha mucho por el novelista J. B. Priestley *(Literature and the Western Man)*, hay excepcionalmente un capítulo sobre "el genio de Cervantes", pero sólo se dedican unas líneas de soslayo a Lope, lo mismo que otras a Calderón. Excepcionalmente, en la *History of Western Literature*, de J. M. Cohen, obra al cabo de un especialista, si bien dedicada a un público muy general ("Pelican Books") y no obstante la amplitud de su diafragma visual, encontramos muy discretas y equilibradas páginas sobre el Fénix.

Si, retrocediendo, hojeamos historias de conjunto, en otros idiomas, que a fines del siglo pasado o comienzos del actual gozaron de bastante notoriedad —y fueron traducidas al castellano— como las de Loliée y Bouchet, entre otras, advertiremos, si no omisiones, sí reticencias o superficialidades a propósito de Lope de Vega. Algo más extenso es el espacio que

se le concede en historias generales de este siglo, como las de Van Tieghem y Klabund. Sólo en la más reciente, extensa —y parejamente valiosa en algunos aspectos— *Historia universal literaria*, de Prampolini, merece reflexiva atención.

Tampoco ha sido muy favorecido Lope en esas listas de los "cien mejores libros" y recuentos parecidos que suelen hacerse, desde que en el siglo pasado compuso una John Lubbock. Éste, fuera del *Quijote*, no incluyó ninguna otra obra española, mientras hizo superabundar los libros ingleses y norteamericanos, algunos de ellos tan discutibles o pasajeros como *The last days of Pompei*, de Bulwer-Lytton, o simplemente grotescos como *Self-Help*, de Samuel Smiles. En la "Biblioteca ideal" de Auguste Comte, antecedente de este género de selecciones, que se componía de ciento cincuenta obras, una de ellas estaba dedicada globalmente al teatro español. En cambio —excepción favorable y casi única— hay un tomo aparte consagrado a Lope de Vega en el índice de la "Collection des cent chefs d'œuvre de la littérature étrangère" que publicaba en París La Renaissance du Livre, bajo la dirección de M. Wilmotte; y digo en el "índice" solamente, pues no tengo ninguna seguridad de que llegara a ver la luz, ya que dicha biblioteca, por desaparición de la casa editora, quedó trunca años antes de la guerra mundial núm. 2.

Se alegará contrariamente que no escasean, ni mucho menos, los libros extranjeros donde se rinde a Lope pleno y entusiasta tributo, situándole en un plano universal, según acontece con las obras —siglo pasado— de Schlegel, Grillparzer, Morel-Fatio, Wolf, Schack, y más modernamente en las de Rennert, Pfandl, Vossler, Carayon, etc. —aparte las españolas de Montesinos, Entrambasaguas, Alonso Zamora, etc. Cierto, pero adviértase que son obras de especialistas, interesados, los extranjeros, por un motivo u otro —a veces algo sectariamente: Pfandl— en ciertas características de la literatura española. Eso es normal. Lo que quisiéramos es ver a Lope en las obras comunes, alternando con los autores de rememoración frecuente.

En último extremo podrá argüirse que tales omisiones o retaceos poco importan en un autor dramático, si sus obras siguen representándose frecuentemente y forman parte del patrimonio clásico realmente disfrutado y vigente, y esto no solamente en los teatros de España, mas en la escena mundial. Pero tampoco en este punto la realidad de los hechos nos da plena satisfacción. Lope no figura con la misma frecuencia que Shakespeare o Molière, ni siquiera Goldoni, en la escena inglesa, francesa, italiana... Son contadas las comedias suyas que han pasado al repertorio internacional. Y aun en España mismo... Si *Fuenteovejuna* alcanzó un "revival" durante la segunda república, al ser representada por el teatro de La Barraca, bajo la dirección de Federico García Lorca; si por los mismos años fue asimismo representada en Rusia y Alemania, se debió en buena parte a la intención supraliteraria que de su masa protagónica puede extraerse. En otros momentos, resurrecciones ocasionales de determinadas obras se debieron o bien al lucimiento que brindaban a una actriz o un actor, a la novedad de una "mise en scène", o bien, en último término, a la actualización de algún aniversario. Así, hace años, la conversión en espectáculo por García Lorca, de *La dama boba*, en Buenos Aires; así algunas refundiciones felices, en tiempos recientes, de *El perro del hortelano*, de *El anzuelo de Fenisa*, o bien en el año de la conmemoración cuatricentenaria, *La bella malmaridada* y *El villano en su rincón*, entre otras.

El problema de su universalidad

Al llegar a esta cruda comprobación se reproducen en nuestra mente aquellas desazonadoras interrogaciones que Américo Castro —con criterio exigente más que descontentadizo, con rigorismos de verdadero crítico y no de beato repetidor— se planteaba en su incitante epílogo al libro biográfico escrito en colaboración con Rennert. La gloria de Lope, venía a decir, como la de otros clásicos españoles, y a

diferencia de lo que acontece con los extranjeros, es asunto "cuestionable y cuestionado". Nos hallamos, agregaba, ante un arte que en apariencia refleja el genio de la raza, y que en realidad es patrimonio de unos pocos eruditos, quienes no siempre se preocupan del elemento artístico que pueda haber en nuestra pretendida obra clásica. Por consiguiente, escribía textualmente, extremando el ahínco buceador, "la primera dificultad que surge en el ánimo es saber si hay que presentar a Lope como una realidad curiosa, como algo que debe constar dentro de la historia de España, o francamente como una manifestación literaria que debe figurar junto a los grandes escritores del mundo".

¿Qué origina esta duda? Aparte los motivos anteriormente expuestos, estas dos salvedades que Castro articula así: "la primera, que Lope no tiene valor extraordinario sino como poeta dramático; la segunda, que aun su mérito como dramático sólo es perceptible para los españoles, pues sus cualidades, fruto de una observación directa del ambiente en que vivió, se desvanecen casi en absoluto al pasar a medios extraños".

Respecto a la primera objeción: quizá previéndola o más bien dejándose llevar del viento favorable, de la ola de "panlirismo" (según he llamado yo a la tendencia, tan invasora durante los últimos años, de supervalorizar lo lírico "in genere", del afán de anteponerlo a cualquier otro factor, y aun de exaltarlo porque sí) se ha tendido a encomiar también en Lope los valores de poeta lírico. En cuanto a la segunda, es decir, que su mérito pueda ser sólo apreciado por españoles, el supuesto hallaría confirmación en cierta frase del mismo Lope de Vega cuando en una ocasión (prólogo a la Parte XIX de sus Comedias, 1627) escribió: "Sólo agradar a los españoles tengo por máxima".

Porque el caso es que los juicios adversos sobre Lope menudean casi en proporción parigual a los panegíricos. Américo Castro, por ejemplo, cita una opinión de Hebbel en sus *Diarios* (riqueza de situaciones pero no ideas), que viene a

empalmar con una análoga formulada después por Ortega y recuerda otra de Morel-Fatio. De la ligereza y superficialidad de sus comedias, a despecho de otros juicios laudatorios, llegó a hablar el propio Menéndez y Pelayo. A tal punto que, sumando estas negaciones, Castro no vacila en calificar a Lope como "un valor de segunda clase".

Mas la cuestión capital, origen de todas las dudas, se centra así: ¿tiene acaso Lope de Vega una obra que le refleje acabadamente? "Todo el genio de Cervantes está en su singular novela como el de Dante en su *Divina Comedia* o el de Ariosto en el *Orlando*. Y otros espíritus si no en una sola obra han dado su plena medida en dos o tres de ellas (Shakespeare, Molière)". A ello muy bien pudiéramos replicar, si nos dejáramos llevar de ese primer pronto de jactanciosidad ibérica, que se anticipa a la defensa atacando: peor para ellos; la peculiar, esencialísima grandeza de Lope reside precisamente en su diversidad, en la chispa de genialidad resplandeciente en cada una de sus obras, sin que llegue a agotarse en una sola. Pero de otro lado digamos que también hay una parte de arbitrariedad en no aceptar como "masterpiece" o "chef d'œuvre" absoluta ninguna obra dramática de Lope. ¿Y si cambiando de plano, y de una vez por todas, diputáramos como tal *La Dorotea*, dejándonos llevar de nuestras preferencias personales? Aún hay que hacer otra observación en defensa de ese reproche tan reiterado, consistente en decir que Lope no tiene una sola obra que le represente cabalmente. Y es afirmar que el genio español más que obras, más que libros representativos ha creado personajes singulares, tipos, arquetipos perdurables: desde Trotaconventos y Celestina a Don Quijote y Sancho, desde el Lazarillo de Tormes y Pablos hasta Segismundo y Pedro Crespo, culminando con Don Juan. ¿Y por qué no incorporar ya a esta galería de personajes clásicos algunos otros del último siglo, tales como Fortunata y Jacinta, Pío Cid, Alejandro Gómez, Tirano Banderas, Belarmino y Apolonio...?

Conceptos del clasicismo

El problema de determinar en general las causas de la universalidad de una literatura, difícil en cualquier caso, lo es especialmente en la española y llega a su ápice con Lope de Vega, ya que está ligado a otro más amplio que lo ciñe o implica: el de su clasicismo. Habitualmente nos hemos acostumbrado a considerar universalidad y clasicismo como términos correlativos, casi homólogos y de conexión obligada. Parecería que el clasicismo de un arte determina su universalidad y que sin aquella condición nunca logrará rebasar la órbita nacional. Recíprocamente se sobreentiende que al admirar la universalidad de un escritor se gustan y ensalzan aquellas virtudes consideradas por tácito acuerdo, pero sin fijación expresa, como clásicas.

¿Es exacta tal perspectiva, es certero este modo de razonar? Superando todas las ideas recibidas, veamos más de cerca la cuestión. ¿Nos atreveríamos hoy a adjudicar cualidades clásicas al cosmopolitismo de tantos autores modernos, fácilmente trasladables de lengua a lengua, portátiles a través de las fronteras, pero que no por ello pueden tomarse siempre como dechados? Sin ánimo dogmático, sin pretender tampoco resolver el problema —tan complejo, tan difícil—, entiendo que la relación clasicismo-universalidad necesita ser replanteada y que deberíamos comenzar por dejar a un lado cuantas nociones perezosas circulan a su respecto. Las más dañinas tienen su origen en la identificación cándida y apresurada del clasicismo con lo francés; mejor dicho, con ciertas virtudes decantadas y ensalzadas de claridad, mesura y equilibrio que se asignan globalmente a la literatura y al arte francés, aunque allí mismo tengan sus excepciones.

Ya en otros lugares (en mi ensayo preliminar de *La aventura y el orden*, en un capítulo de mi *Guillaume Apollinaire*) me he alzado contra tal criterio simplificador y falseador, con razones más extensas que no he de repetir aquí. Sin embargo,

insistiré en lo esencial: ¿por qué solamente han de ser consideradas clásicas, y por ende universales —o a la inversa, pues son términos reversibles—, aquellas ponderadas virtudes que sellan los partos gálicos del siglo XVII? Ya los mismos franceses, los más alertas y disconformes contra el lugar común, han comenzado a reaccionar. André Gide no vaciló en escribir (*Incidences*) que hay obras enormes que no son clásicas en modo alguno, agregando que el clasicismo le parecía una invención francesa. Respecto a España afirma taxativamente: "Ni *Don Quijote*, ni los dramas de Calderón son clásicos —ni románticos, sino puramente españoles—". Otros críticos como Henri Peyre (*Le classicisme français*) y Gonzague de Reynold (*Le XVII^e siècle. Le classique et le baroque*) se elevan sagazmente contra ese concepto limitativo de lo clásico. Pero a buen seguro que nadie ha ido más lejos ni ha visto más claro en este punto como Helmut Hatzfeld ("El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII") al afirmar categóricamente que no hay un clasicismo absoluto. "Casi todas las literaturas —escribe—, dicen haber alcanzado cada una su propio clasicismo, y en diferentes siglos. El clasicismo italiano de los siglos XV y XVI es un clasicismo renacentista, o clasicismo por excelencia. El clasicismo alemán de comienzos del siglo XIX es un clasicismo romántico. El clasicismo francés, simplemente porque es un clasicismo del siglo XVII, es clasicismo barroco. Su propósito nacional y consciente es, desde luego, refrenar y dominar todas las huellas españolas, pero las huellas persisten sin embargo".

Esas huellas, como se comprenderá, son de carácter barroco, estilo cuya negación de lo limitado y cuya exaltación de lo infinito sólo podía darse cabalmente en España. Pero cualquier caracterización muy rigurosa correría el peligro de caer en las simplificaciones nacionalistas que vituperamos. Clasicismo, barroquismo, romanticismo y otros estilos afines adquieren dentro del arte y de la literatura hispánicas matices muy especiales. No valen para examinar el fenómeno español las distinciones cerradas que tienen curso en otras grandes lite-

raturas europeas —y el caso de Lope lo demuestra a cada instante—.

Por tanto, que un concepto mezquino, convencional, erróneo de lo clásico no sirva para disminuir a Lope ni estrechar el ámbito de su posible universalidad. Las razones que ponen en litigio esta última son de otra índole. Desde luego, Lope no tiene por qué ser tomado como paradigma de clasicismo, pues su obra muestra ante todo la dureza de aristas y el escaso pulimento de toda obra precursora, desde el momento en que de hecho crea el teatro español, dando forma a lo antes informe. Por otra parte, su rebelión contra las normas aristotélicas, contra el preceptismo de las tres unidades, evidenciaría que Lope no quiso ser clásico ni se tomó por tal. Se dirá que esas normas aristotélicas son una convención, y que fueron de hecho un supuesto teórico más que una realidad actuante, que los verdaderos clásicos españoles nunca se cuidaron mayormente de aquéllas y que fueron los no clásicos, los neoclasicistas del siglo XVIII, quienes pusieron mayor empeño en asentar tal primacía. Al punto —afirmaríamos— que Luzán y sus pocos adictos se nos representan al modo de varones que intentaran rehabilitar a una doncella que nunca lo había sido, que siempre fue violada: en suma, reacreditar un *tabú*, inexistente en la España de los siglos áureos.

Luego, en síntesis, si no se quiere clasificar a Lope enteramente como barroco habría que detenerse más bien, mirando a su subjetivismo, en los rasgos prerrománticos, en la "tonalidad romántica" de su obra, según hace Américo Castro. "En Lope —cuida, no obstante, de puntualizar— hay una postura romántica *inicialmente*, pero no llega nunca a formar una filosofía basada en su corazón, ni a resolver en la unidad del individuo su actitud ante la vida; en él se daba, al contrario, un intenso dualismo, reflejo necesario de la concepción racionalista y teológica que inspiraba aquel siglo en España".

Lo excesivo y erróneo del monopolio indebido que cierto concepto francés de lo clásico ha venido ejerciendo, y que hoy tiende a desaparecer, se advierte de modo particular en el juicio común sobre el teatro lopesco. Acostumbrados los franceses, según se ha dicho gráficamente, a encontrar en toda obra de teatro un mecanismo de relojería, caracteres nítidos, unidad de acción y de lugar, suelen negar universalidad a la obra del autor de *El caballero de Olmedo*, atribuyéndolo en cambio por modo absoluto a las tragedias de Racine. Pero tendiendo a esclarecer este punto, y al refutar unas frases de Morel-Fatio, ha escrito Américo Castro (Prólogo a Tirso de Molina): "Se parte del error que la comedia española no tiene sentido *au délà de monts*, y que, en cambio, la tragedia francesa ha sido llevada, tal como es, por Europa, y goza de una permanente vitalidad". "Si hubo un tiempo —agrega luego— en que Europa se inclinó ante la tragedia, esto fue debido a la acción global e intensa de toda la cultura dieciochesca que impuso como moda pasajera las formas del neoclasicismo —como parcialmente hizo el romanticismo que Calderón llegara a todos los públicos de Alemania—".

Universalidad y poder político

Es demasiado sabido que la literatura española fue universal cuando su lengua lo fue; entonces alcanzó abierta irradiación superfronteriza. No soy adicto a la interpretación bélica de la historia —como tampoco a la interpretación materialista—, pero es forzoso reconocer que las conquistas militares, territoriales, determinaron la expansión de nuestro idioma, y por ende de sus creaciones literarias. Primero en Italia, durante el Renacimiento, después en Francia e Inglaterra. Como quiera que entonces no existía la Unesco nos falta un "Index Translationum" de aquellos tiempos, pero es perfectamente comprobable que no solamente el *Amadís*, *La Celestina* y *El Quijote* fueron libros tan traducidos como el

más fácil *best-seller* o Premio Nobel o Pulitzer o Goncourt, de hoy, sino que el hechizador *Lazarillo de Tormes*, e igualmente buena parte del teatro del siglo XVI, y la novela picaresca, las simetrías de Guevara, las agudezas de Gracián y otros muchos autores y libros —cuya relación completa es superflua por demasiado conocida— alcanzaron una fácil universalidad.

En cuanto a Lope de Vega, sabido es también que nace y se desenvuelve en un período expansivo de lo español, pero que éste empieza a declinar en los años inmediatamente posteriores, los que podían haber facilitado su irradiación póstuma. Cierto es igualmente que el prestigio intelectual de España duró más que su esplendor político, prolongándose hasta terminar el siglo XVII, hasta la muerte de Calderón más exactamente (1681). Pero lo que hoy se nos aparece como incuestionable es la estrecha relación existente entre la potencia política y la expansión literaria de cualquier país. (¿Qué explicación última sino ésta tendría, en último extremo, el auge, durante los últimos lustros, de la literatura norteamericana?). No se olvide la "mala prensa" que España, lo español, tuvieron en Europa desde los días de Felipe II, particularmente por obra y gracia de la política poco menos que prehitleriana seguida en los Países Bajos, y se tendrá un dato más para explicarse —independientemente de sus condiciones intrínsecas limitativas— la "escasa universalidad" y el "localismo" achacados a la obra de Lope, y también a la de sus contemporáneos.

Localismo y universalismo

Mas también este punto del localismo merecería alguna reflexión. Volvamos a palabras auxiliares de Américo Castro. "Todo pueblo —escribe—, como cada individuo, lleva una tendencia al localismo que les hace impenetrables, llegando a los aspectos realmente íntimos. En la literatura, este localismo se hace casi invencible cuando nos obstinamos en

no adoptar la conveniente inclinación para que nos hiera el rayo de luz que cada obra valiosa está pronta a lanzarnos. Lope y Racine, pese a sus astros antagónicos, 'no dirán su canción sino a quien con ellos va' ". Y concluye: "Nuestro teatro no es sólo brillo local y de una época", para recordar luego el ancho y directo influjo que algunas obras de Lope marcaron sobre la escena de otros países.

No hay que personalizar en Lope cualidades o limitaciones que no son suyas, sino propias del genio, de la peculiaridad del teatro español. Así pues, para explicarse la muy relativa u ocasional difusión de su teatro en los escenarios de Europa quizá no fuera extravagante traer a colación ciertas reflexiones que Ortega y Gasset (*Ideas sobre la novela*) emitía al comparar y diferenciar los teatros de España y Francia. Arte popular y mayoritario, el primero; arte de aristocracia, el segundo. La tragedia francesa reduce al mínimo la acción. Nuestro teatro acumula toda suerte de peripecias, dejando a un lado la psicología. El teatro francés es contemplación ética, con un fin ejemplar y correctivo. El español es apasionamiento y frenesí. Aunque muy sutiles, estos distingos orteguianos pecan quizá por demasiado esquemáticos. Pero más sorprendente es otro juicio de Ortega sobre el mismo Lope (figura que debió de interesarle en su juventud, al punto de pensar dedicarle un libro, tomando como contraste la personalidad de Goethe —esto es, desmesura frente a mesura—; juicio vertido en el prólogo a las *Aventuras del capitán Alonso de Contreras*), cuando escribe: "Aquel genio de inventar cuentos padecía una trágica atrofia del arte de narrar". Varias veces me he detenido en esa frase: ¿Qué quería decir Ortega? ¿No sería más bien al revés; es decir, que lo que le faltaba a Lope era el arte de inventar en el total sentido de la palabra, de crear personajes y, sobre todo, situaciones y psicologías? Si limitamos esta carencia a su obra de ficción novelesca, veremos que nada es más cierto. Claro es que Lope no pretendió en serio componer novelas. Las cuatro que escribió para Marcia Leonarda no pasan de

evidenciar un propósito de emulación, un afán de no quedarse atrás en el cotejo con Cervantes. Así, absolutamente miope para las peculiaridades del género, Lope entendía que las novelas han de tener las mismas leyes que las comedias. La costumbre de introducir novelas y cuentos en las obras poéticas parecíale (según afirma en el prólogo a las *Rimas humanas y divinas*) "cosa indigna de hombres de letras", y los cuentos y novelas lectura adecuada tan sólo para "gente mecánica e ignorante". No tiene, pues, nada de extraño que cuando, años después, sucumbiendo a la tentación del nuevo género, quiso Lope de Vega también escribir novelas (así sucede con *Las fortunas de Diana* y las otras tres dedicadas a Marcia Leonarda) sólo lograra frías y desvaídas composiciones.

Lope escribía para ser escuchado, no para ser leído. Esto presupone una diferencia de actitud respecto al público que, a la vez, condiciona la posteridad difícil de toda una obra. Hoy se escribe —aun los autores dramáticos— con vistas a la letra impresa, para ser leído. Entonces el lector apenas existía, era excepcional. Es significativa la lectura —ante un concurso analfabeto— de *El curioso impertinente*, hecha por el cura en la venta del Quijote. Por ello el teatro es el género de más fácil expansión en el espacio y de más corto radio en el tiempo. En el teatro vuelan las palabras; sólo en el libro adquieren fijeza y perduración. Lope mismo se daba cuenta de esta efimeridad. Compara los versos de sus comedias con buñuelos que en sacándolos de la sartén pierden sabor. Y este sentido de lo pasajero es lo que explica que durante muchos años no se cuidara de verlas impresas; si rectificó fue en salvaguardia, no de sus derechos de autor, de un "copyright" que no existía, sino como defensa contra los estragos y adulteraciones de las copias tomadas al oído [2].

[2] Joaquín Casalduero ha replicado a este pasaje mío (*Cuadernos*, núm. 84. París, julio 1964), acusándome de una "momentánea ofuscación", por "suponer que el único al que convendría el calificativo de analfabeto sería a Sancho, quien también rogó que se leyera la no-

UNIVERSALIDAD Y ESPAÑOLISMO

La universalidad de nuestros clásicos, aunque hoy vuelva a desazonarnos, no es un asunto de planteamiento reciente, no es un invento de nuestra generación. Si bien al presente lo sintamos agudizado, dada nuestra actitud duple frente al pasado: por una parte, tasación rigurosa, implacable, y aun desconfiada, de su valor; por otra parte, negativa a hacernos eco de juicios desdeñosos, tanto como a aceptar entusiasmos ajenos: actitudes que han surgido siempre que se intenta valorar a los clásicos con mirada supernacional.

Y mirados a esta luz no fueron Lope o Tirso los más favorecidos, sino Calderón. A propósito del creador de *El burlador de Sevilla* sucede lo mismo que con Quevedo en otro plano, según señalaba ya Menéndez y Pelayo. Afirma que estos últimos sólo pueden ser saboreados plenamente en su propio idioma, mientras que Calderón, como quiera que el pensamiento es casi siempre superior a la ejecución, puede ser trasladado sin desmedro a otros idiomas. Y refiriéndose, en general, al teatro español *(Estudios y discursos de crítica literaria)* escribía Menéndez y Pelayo: "Lo que nuestro teatro gana en nacionalidad, lo pierde en universalidad: no hemos de esperar que sea un arte admirado, y admirado por todos los pueblos cultos, como el arte de Sófocles o el de Shakespeare; está demasiado sujeto al terruño para eso, está demasiado pegado a nuestra raza para que pueda parecer

---

vela *El curioso impertinente*". En mi réplica *(Cuadernos,* núm. 89, París, octubre 1964) hube de recordarle que asimismo se hallaban presentes en tal lectura el ventero, la ventera, su hija y Maritornes, de los cuales no hay dato alguno para sospechar que pudiesen leer. Confirma el analfabetismo de esa porción del auditorio cierta frase del ventero, en el mismo capítulo XXXII. Luego la limitación de lectores activos —evidenciada por las lecturas en voz alta que ocurren en numerosos trances novelescos de los Siglos de Oro— parece ser un hecho irrefutable.

natural y simpático a otros pueblos; a duras penas, y en fuerza de su desinterés estético y de proceder por líneas generales, los alemanes han llegado a identificarse con él; los ingleses, nunca; se han quedado con Shakespeare y los franceses con Molière. Es difícil hacer que sean populares los héroes de nuestro teatro, con la sola excepción de Don Juan. Esto es una ventaja y un demérito; nuestro teatro es quizá el segundo del mundo, a lo menos el tercero del mundo... En nuestro teatro, más que idealismo hay convencionalismo; y más que realismo, la realidad histórica de un tiempo dado". Luego sostiene que mucho de lo que vale y significa Calderón dentro de su tiempo, lo pierde considerado en absoluto y sacado fuera de la sociedad para la cual escribía.

¿No podría decirse lo mismo en el caso de Lope de Vega? Sin embargo, aun reconociendo las limitaciones geográficas de su obra, cuidemos de rehuir los extremos del rigor crítico, so riesgo de arbitrariedad. Para sus apologistas alemanes, Grillparzer, Schack y otros —según nos recuerda Menéndez y Pelayo—, el alma española, el ambiente español que pone Lope en sus comedias tiene un alto valor humano y universal. No obstante, cuando se llega a la confrontación con Shakespeare, todos reconocen que los personajes del drama español no tienen la universalidad psicológica que poseen los del inglés, que Lope carece de una sola obra que pueda llamarse consumada (otra vez el eterno reproche), si bien apenas, dice Grillparzer, tiene ninguna donde no se halle una escena comparable a las mejores de Shakespeare. Y es que Lope —según el mismo crítico— es la naturaleza misma; el arte en él sólo pone las palabras. "Para mí todo gran poeta, digno de tal nombre, tiene mucho de universal y mucho de nacional, mucho que es eterno y habla a los hombres de todas las edades, y mucho que depende de las convenciones artísticas de cada país y de cada siglo. Pero estas cosas no pueden arbitrariamente separarse, porque se dan juntas y mezcladas en la misma obra. El poeta universal y abstracto, que no es ciudadano de ninguna patria ni

hombre de ningún siglo, no existe, es un ente de razón, y si pudiera existir sería el más descolorido y fastidioso de los poetas".

Peculiaridad de cada literatura

Todo ello es muy exacto siempre que no se pierda de vista que a mayor sabor genuino, a mayor espíritu nacional suele corresponder menor universalidad, salvo excepciones algo problemáticas; pero esta ley de proporcionalidad no puede volverse fácilmente por pasiva. Tampoco deberá olvidarse que cada país, cada literatura nacional sobresale en géneros distintos, y que en el conjunto de éstos, los menos ligados a lo típico suelen producir las obras más susceptibles de universalización. El teatro, en general, salvo los trágicos griegos, salvo Shakespeare, con su planeo sobre épocas y pueblos, desde el momento en que se apoya sobre las circunstancias concretas de una época, de un medio, acostumbra a ser el género de órbita más limitada. Y en España, en términos de la literatura más difundida, lo que domina es el teatro, así como en Inglaterra es la novela, y en Francia son los moralistas y memorialistas. Lo dice muy bien André Gide (*Incidences*): "Francia es un país de moralistas, de artistas incomparables, de compositores y de arquitectos, de oradores. ¿Qué podrían los extranjeros oponer a Montaigne, a Pascal, a Molière, a Bossuet, a Racine? Pero en cambio ¿qué es Lesage junto a Fielding o Cervantes? ¿Qué es el abate Prévost junto a De Foe? Más aún: ¿qué es Balzac frente a Dostoievski?; o si se prefiere así ¿qué vale *La Princesse de Clèves* junto a *Britannicus*?".

El problema de la universalidad de Lope —insistamos— rebasa, pues, su caso y se extiende a la cuestionada universalidad de todas las obras maestras con que cuenta la literatura castellana. Estudiarlo a fondo, explorando todas sus perspectivas, es una empresa casi intacta, pero llena de incentivo. En las apuntaciones anteriores sólo he pretendido

abocetarla. Aclarado esto, sólo quisiera agregar: extrémense en contra de la universalidad de la literatura española, con rigor inmisericorde —el único vecino de la lucidez, así como el entusiasmo apologético suele confundir los términos—, cuantos argumentos se quiera, búsquensela las confrontaciones menos ventajosas, pero siempre habrá de reconocerse que en su vasto, grandioso y desigual ámbito se yerguen, al menos, una docena de obras capitales (como la que pudiera contarse agrupando simplemente las *Coplas*, de Jorge Manrique, el *Libro de Buen Amor*, *La Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, *Noche oscura del alma*, *La hora de todos*, el *Quijote*, *La Dorotea*, *El burlador de Sevilla*, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, *El Criticón*, *La vida es sueño*), parejas de las más grandes que puedan encontrarse en cualquier otra época o idioma; y si en conjunto a algunas suele regateársele su universalidad, ello se debe generalmente a causas no intrínsecamente literarias, complicadas con el modo de ser hispánico, tanto pretérito como actual, y a las reacciones que suscita en el mundo.

Finalmente, reingresando ahora en mis verdaderos dominios, que son los de la literatura contemporánea, unas palabras finales sobre el caso de la difícil o debatida universalidad de las letras españolas en nuestro tiempo. ¿Ha cambiado hoy la situación? Después de un universal siglo XVII tuvimos un siglo XVIII, que intencionalmente fue europeísta pero que de hecho casi se quedó en galicano, sin que alcanzara a darle relieve internacional ni siquiera un Feijoo. Sobrevino después un siglo XIX muy localista y aun provinciano, con la paradoja de que la única personalidad genial del mismo, en sus finales, Galdós —así como en los principios fue Larra—, extrajera sus poderes precisamente de tal limitación de horizontes. Y nos hallamos en los promedios avanzados del XX, cuando ya se ha experimentado un cambio notable en este punto, cuando la literatura española, sin dejar de ser ella misma, sale de sí misma, y cuando al menos tres autores últimos han pasado a adquirir categoría internacio-

nal visible ante todo en la babelización de sus obras, como hubiera dicho uno de ellos, Ortega, y en que ya no son citas desacostumbradas en los autores de otras lenguas. Los otros dos, junto con el autor de *La rebelión de las masas*, son, como se adivinará, Unamuno y Federico García Lorca. Pero la curiosidad del mundo no se limita a ellos: vienen a ser el trampolín mediante el cual el lector internacional salta a otros. Desde luego, se comprenderá también que este internacionalismo no implica forzosamente un ascenso del nivel de calidad general, pero sí presupone por parte de los autores y de toda una literatura un grado de exigencia: la que debe afrontarse en cuanto se sale de la órbita casera y se entra en una escala de valores ajustada a medidas internacionales.

LOPE DE VEGA Y LA CONDICIÓN ECONÓMICO-SOCIAL DEL ESCRITOR EN EL SIGLO XVII

"Un criado"

En la existencia de Lope de Vega hay, a mi entender, un punto no aclarado aún, de problemática, por no decir imposible, averiguación satisfactoria. Pues ésta no depende tanto del acopio de datos eruditos como de la intuición luminosa, de una visión conjunta —del hombre, de la época— y en profundidad. Surge constantemente aquí y allá cuando queremos atar cabos en la tupida, y por momentos contradictoria, historia de su vida. Eliminando rodeos, puede articularse así: si Lope de Vega fue "públicamente" un autor de éxito, según diríamos hoy, durante más de medio siglo, si gozó del favor popular y estrenó centenares de comedias ¿cómo se explica entonces el hecho de que "oficialmente" su figura social fuera tan débil o imprecisa, es decir, que no rebasara apenas la condición de un lacayo y viviera toda su existencia en función de secretario o protegido de algunos nobles? Desde mozuelo, en 1578, cuando entró al servicio de D. Jerónimo Manrique de Lara, obispo de Ávila, hasta setentón, cuando mendigaba pequeños servicios del duque de Sessa.

Ahora bien —como es sabido—, en los siglos áureos sólo había en puridad tres modos posibles de subsistencia

para quien no hubiera nacido mayorazgo: o iglesia, o mar, o casa real. Lo dice Cervantes en el *Quijote* (I, 39), explicando: "Quien quisiera valer y ser rico, siga: o la Iglesia, o navegue, ejercitando el arte de la mercadería, o entre a servir a los reyes en sus casas; porque dicen: 'Más vale migaja de rey que merced de señor' ". Al último estado, al de "criado" de un noble se accedía habitualmente por el grado más bajo: el de paje (Lope lo fue del obispo Manrique; Cervantes, del cardenal Acquaviva); al llegar a la edad viril se iba pasando por la escala de escudero o gentilhombre, secretario, etc. Esta última función la asumieron sin desmedro muy preclaros escritores. Alonso de Valdés fue secretario de Carlos V; Jerónimo de Zurita, de Felipe II; Jorge de Montemayor, de la infanta Doña Juana de Portugal; Quevedo, de la casa de Osuna; Lupercio Leonardo de Argensola, del conde de Lemos.

Lope de Vega desempeñó tal función junto al duque de Sessa, pero con un carácter muy particular: el de "secretario secreto", diríamos con pleonasmo obligado, pues que Lope no figuró nunca "asentado" en los libros administrativos de la casa de Sessa, contra la costumbre de hacer constar en ellos la "ración" (pitanza o importe del alimento diario no consumido allí) y "quitación" (salario o sueldo). Por ello nunca tuvo emolumento especificado, ateniéndose a las dádivas ocasionales de su señor, favores de amigo, en último extremo. Por el mismo motivo Lope nunca se arrogó —contra la costumbre— el título de secretario en las portadas de los muchos libros que desde 1605, fecha del comienzo de su relación con el duque de Sessa, hasta su muerte, publicó. La tarea de redactar cartas privadas (asuntos y amores) del duque de Sessa le consumió, con todo, muchas horas, según inferimos al ver su cuantía: suman ochocientas nueve las reencontradas y publicadas, aunque se sospecha que fueron unas tres mil quinientas en total.

Ahora bien, en esas cartas, en las de Lope a Sessa propiamente dichas, hay algo curioso: hay una ausencia que

llama la atención: y es que entre la multiplicidad de temas que se barajan, no existe ninguno que aluda a la obra del escritor, a los libros y comedias que Lope debía de tener siempre en el telar; señal de que al Duque no le importaban gran cosa tales trabajos; y esto en contraste con la fama de letrado que durante algún tiempo se le otorgó, pero que Amezúa ha demostrado carecer de fundamento. El Duque, además, prometía más que cumplía, o lo hacía con retraso y a medias, según muestra lo ocurrido con la dote de Marcela, cuando ésta profesó de monja. Algún beneficio eclesiástico que hubo de sonsacarle Lope al ordenarse no pasaba de cobrarlo tarde y mal. "Las musas dan honor, pero no dan renta" —dijo Lope—. "Y en Lope (comenta Amezúa), manirroto y liberal en demasía, beneficios y prebendas eclesiásticas que, por propia confesión, alcanzan cada dos años ochocientos ducados, no bastan ni para cubrir una parte de sus gastos y flaquezas".

Nada de ello, pues, guarda relación con las lisonjas, las adulaciones exageradas, los tributos de humildad y aun de servilismo y bajeza que Lope prodiga en casi todas sus cartas al Duque. Son hipérboles que no casan con la realidad de su vida cotidiana. Pero ¿no se exagera también, de la otra parte, cuando hoy se dice (Alonso Zamora) que Lope "vivió estrechamente, en verdadera pobreza"? Más se acierta cuando se agrega que su reputación no estaba de acuerdo con sus medios de vida; y aún más cuando se observa que no logró el favor real ni el de sus ministros, señaladamente del que más le importaba, el conde duque de Olivares, a pesar de haberle dedicado *El precio de la hermosura*, en 1621, y *La Circe*, en 1623. Ni siquiera vio lucir sobre su pecho la roja cruz de caballero de Santiago, como Quevedo, ni de ninguna otra orden.

En rigor, la protección de los nobles en el seiscientos, más que por los provechos materiales era buscada y valorizada como una suerte de patronazgo ideal, merced a la influencia indirecta y al prestigio difuso que contagiaban; en última ins-

tancia, por una especie de indemnidad o fuero de excepción. Don Ramón Menéndez Pidal (*Los españoles en la literatura*) lo corrobora: "El mecenazgo de los grandes fue siempre mezquino. Quevedo se duele de que el duque del Infantado, a quien dedicó el *Marco Bruto*, ni leyó la obra, ni siquiera avisó haberla recibido. El Nuño de las *Cartas marruecas* escoge por Mecenas al aguador Domingo, desengañado de magnates que no leen más letras que las de las tonadillas... El Mecenas para quien Calderón escribe *El mágico prodigioso* es la villa de Yepes... Y este Mecenas popular, el Ayuntamiento de ciudades y villas, sabido es que tiene la parte principal en todo el desarrollo del teatro español".

¿Manirroto o pródigo?

Se dice que el autor de las —supuestas— mil quinientas comedias fue un manirroto. Lo asevera su primer biógrafo, Montalván. "Fue —dice— el poeta más rico y más pobre de nuestros tiempos. Más rico porque las dádivas de los señores y particulares llegan a diez mil ducados. Lo que le valieron las comedias, contadas a quinientos reales, ochenta mil ducados; los autos, seis mil; la ganancia de las impresiones, mil seiscientos; y las dotes de entrambos matrimonios, siete mil, que hacen más de cien mil ducados". Después agrega a su cuenta otros cientos, procedentes de pensiones, capellanías, rentas, donaciones, ponderando entre éstas las liberalidades del duque de Sessa. Y concluye: "Y fue también el más pobre, porque fue tan liberal que casi se pasaba a pródigo", explicando que hacía caridades, costeaba devociones, convidaba a los amigos, "gastaba en pinturas y libros sin reparar en el dinero; y así le vino a quedar tan poco de cuanto tuvo que apenas dejó seis mil ducados en casa y muebles".

Aunque estos datos allegados por Montalván disten mucho de merecer crédito riguroso —habida cuenta del conven-

cionalismo apologético y desfigurador que daña toda su biografía—, tampoco debe olvidarse que procede de un contemporáneo, de alguien que vivió muy cerca de Lope en los últimos años. Con todo, queda pendiente la cuestión esencial: aclarar si los ingresos de Lope en cuanto autor de comedias y de libros le eran o no íntegramente suficientes, o si el hecho de aplicarse a menesteres extraliterarios, buscando protección en los poderosos, constituía para él una necesidad más que un tributo a los ritos sociales del siglo.

Balance de ingresos

Sabemos sobradamente que el autor teatral no percibía en el 1600 derechos por representación o cosa parecida. Solía vender en quinientos reales su obra al "representante" o "autor", quien tenía facultad para explotarla libre e indefinidamente; esto último no resultaba tan cierto en la realidad, pues el público de teatros era escaso y, en cambio, su afán de novedades, inagotable, hasta el punto de reclamar una comedia nueva cada semana. Por otra parte, el autor de la obra, junto con sus derechos, cedía el manuscrito, único ejemplar, que casi nunca se curaba de rescatar; por eso las primeras "partes" o tomos de las comedias de Lope (como de otros autores), aparecieron con textos viciados, debido a las modificaciones libérrimas que los actores introducían en ellas al representarlas; cuando no procedían de textos piratescos tomados al oído (¡"Gran Memoria" y "Memorilla" primeros burladores del *copyright!*), hasta que a partir de la "parte" novena, en 1617, Lope resolvió intervenir personalmente en sus ediciones.

En cuanto a sus libros no dramáticos, quizá los ingresos fueran aún menores de lo apuntado por Montalván. Por regla general, en este punto la aspiración máxima del autor era encontrar un Mecenas que, a cambio de la dedicatoria en la portada —y con letras más grandes que las del padre del

libro—, tuviera la liberalidad de sufragar los gastos de impresión. Las letras, por lo tanto, no constituían, en sí mismas, base congrua de sustentación para nadie.

Por fuerza —como al principio recordé—, los escritores, aun los más famosos, habían de acogerse a alguno de estos tres recursos: el convento, el servicio del Estado, la protección de los nobles, o aun alternar los tres. Hasta aquellos que pasaron por próceres de las letras no consiguieron desentenderse de tales arbitrios. Don Diego Hurtado de Mendoza, unos lustros antes, pudo darse el lujo de adquirir manuscritos preciosos, proteger la imprenta de Aldo Manucio en Venecia y encargar cuadros al Tiziano, merced a las dotaciones de sus embajadas en Inglaterra y en Italia. La fortuna del conde de Villamediana y, por ende, sus prodigalidades tan notorias, debíanse a que usufructuaba el lucrativo cargo de correo mayor del reino. Quevedo, el más despierto, el más atento a los negocios del mundo, que hasta se picaba de arbitrista —a prueba su *Chitón de las taravillas*—, también hubo de acogerse a las mercedes nobles, según revela su fructuosa relación con el duque de Osuna, sus cargos en Italia. Cuando se le acabó el favor de este valido, y no quiso pactar con el de Lerma, vivió malamente de una pensión eclesiástica, hasta incurrir en un matrimonio por interés con una viuda cincuentona, de la que se separó a los tres meses. Del otro ingenio, parejo y enemigo de Quevedo, Góngora, nadie ignora que vivió carcomido por las deudas (y hace poco lo ha precisado Dámaso Alonso). Postulante en la corte, racionero en la catedral de Córdoba, nunca tuvo medios para proveer a la vida de holgura que por buen gusto aparentaba llevar; testimonio de ello hay en sus cartas y en el largo capítulo de deudas que es su testamento. Ruiz de Alarcón vegetó como un hidalgo pobretón y bregó con ardor en Madrid hasta obtener un empleo público. Los otros grandes del siglo áureo, Gracián, Calderón, Tirso de Molina vivieron tras los muros del convento. Y en cuanto al mayor de todos, a Cervantes —por terminar con quien debiéramos haber em-

pezado—, no será necesario repetir la cadena de rigores, pobrezas y servidumbres que fue su vida, desde el cautiverio en Argel hasta aquel amargo momento postrero, reflejado para la eternidad en la dedicatoria de *Persiles y Sigismunda.*

¿De qué vivía exactamente?

Cuando a la luz de nuestras circunstancias se examina este tipo de relaciones entre el escritor y el noble de siglos pasados, o bien con la sociedad del XIX, se distorsiona la realidad violentamente. Sartre, por ejemplo, en su penetrante pero unilateral estudio sobre Baudelaire, pronuncia a su propósito la palabra parasitismo (que mejor hubiera convenido a un Rilke) y sostiene que el dandysmo bodeleriano es una reacción personal frente al problema de la situación social del escritor. En pareja desfiguración se incurre cuando pretende exaltarse, o simplemente dar consideración, a escritores segundones por razón de sus títulos nobiliarios (caso de Valera en su galante *Florilegio de poetas del siglo XIX*); o contrariamente lapidarles por sus privilegiadas condiciones económicas de existencia (así el mismo Sartre al ver simplemente a Flaubert como "un rentista de talento").

Y sin embargo... Hace pocos años comenzó a publicarse en París una curiosa colección destinada a indagar cuál había sido la realidad material de algunos famosos escritores. *De quoi vivait Montaigne?, De quoi vivait Racine?,* se titulaban algunos de sus volúmenes. El enfoque que tal indagación presupone no es tan caprichoso ni tan extraliterario como a primera vista pudiera parecer. Sin llegar a aceptar la interpretación materialista de la historia; sin considerar —más bien todo lo contrario— lo espiritual como una superestructura; sin creer que el método sociológico aplicado a las letras diga la última palabra (solamente la primera en cuanto sitúa la condición epocal de un escritor y su obra), tampoco es posible rechazar cualquier iluminación que venga de ese lado. ¿No estará ahí, en definitiva, la clave última

de muchas cosas, concernientes solamente al autor, desde luego, que no explicarán la "última esencia" de la obra, pero que tampoco dejan de proyectarse sobre su génesis, y en último extremo, sobre la posibilidad de su ejecución material?

¿MECENAS O DOGAL?

Pero antes de continuar el análisis de este aspecto, recordemos que en tiempos de Lope las funciones de secretario, protegido o ayuda de cámara no estaban nunca bien delimitadas; al menos no resultan claras de la biografía minuciosa del Fénix. En su caso, y en algunas circunstancias, fueron nominales u honoríficas, antes que efectivas. Y en último extremo ¿acaso implicaban la servidumbre, la indignidad moral con que, en virtud de nuestro actual sentido de la independencia del escritor, hoy estamos tentados a representárnoslas? Cualquier afirmación categórica a este respecto correría el riesgo de falsear la verdadera perspectiva. Los testimonios son a veces contradictorios. Por ejemplo, en un rapto de espontaneidad, Lope no recata la sujeción en que vivió, según muestran unos versos de su magnífico documento autobiográfico, la *Égloga a Claudio*:

Hubiera sido yo de algún provecho / si tuviera Mecenas mi fortuna: / mas fue tan importuna / que gobernó mi pluma a mi despecho; / tanto, que sale (¡qué inmortal porfía!) / a cinco pliegos de mi vida el día. / Por no faltar a quien mi cuello oprime / nunca pude ocuparme en cosas serias...

Mas por otro lado, Lope parece sentirse muy a gusto con tal dogal, ya que algunas de sus cartas al de Sessa rebosan cortesanía y se multiplican en protestas del más absoluto rendimiento, lindantes con el servilismo desaforado. "Tres veces —le escribe desde Madrid, 24 a 26 de junio de 1616— he ido en busca de V. exc.ª, señor, para besarle los pies y tomar la bendición". Poco después, desde Valencia, 6 de agosto del mismo año, al darle cuenta de haber padecido unas

violentas fiebres, explica: "V. excª., ha estado cerca de perder un criado, si bien no de los más antiguos, el que más le ha deseado servir de cuantos ha tenido: diez y siete días he estado en una cama con tan recias calenturas que entendí que era el último tiempo de mi vida; y cierto que sólo me pesaba de perderla donde no viera la cara de V. excª...". En otra, fechada un año después, agosto de 1617, leemos: "Yo no tengo otro bien ni otra honra en el mundo, ni otro amparo, sino V. E. y le quisiera responder con la sangre a tantos favores y mercedes, no digo de los brazos, sino del alma".

¿Hasta qué punto han de tomarse al pie de la letra expresiones como las trascritas? ¿Delatan realmente una cortesanía servil o en el ánimo de Lope no tenían otro valor que el de meras fórmulas de cortesía? Hoy nos parecen humillantes, descomedidas, pero algunos opinan que estaban muy a tono con el gusto recargado y las maneras pomposas del siglo XVII. Lo incuestionable en todo caso es que ese encorvamiento lacayuno de Lope ante el duque de Sessa guardaba muy escasa correspondencia con los "favores" y "mercedes" que en dichas cartas se mencionan. En efecto, aquéllos no pasan de servicios ocasionales, de índole mínima cuando no grotesca, o se aplican a fines piadosos más que placenteros. Así cuando Lope pide al Duque prestado su coche para ir a la ermita de San Isidro, "a cumplir una promesa de la enfermedad de Marcela" —la hija que tuvo con Micaela de Luján—; otra vez para ir a "misa de parida", después de dar a luz Amarilis. En carta distinta solicita que le envíe un criado con "dos platos de dulces, que es lo que acá no sabemos, y manteles y tohallas". En otra, alegando que se muere de frío, suplica al Duque que le mande "cinco reposteros de lana, que los volveré a las acémilas en pasando el frío, y antes por dicha si me concierto con unos tapices viejos". ¿No es triste, y grotesca y aun indignante esta imagen de Lope, obligado a abrigarse en invierno con las mantas que los palafreneros desecharían para ellos, aplicándolas a las mulas o caballos que arrastraban las carrozas ducales?

¿Pedigüeñería o pobreza real? ¿Hipérboles sin trascendencia o sentimiento servil? A la hipérbole, bárbara y sin gusto llega Lope en más de una ocasión. Así cuando escribe al de Sessa: "Le juro como montañés que si mi sangre fuera necesaria a un caballo de V. E. no dudara en sacármela toda; que digo verdad y que deseo ocasión que se conozca que lo es, como la experiencia". Y en otra carta —sin fecha, pero que probablemente data de 1617—, leemos: "Y ojalá V. E., señor, quisiera herrarme el rostro de su nombre para que todo el mundo viera que soy su esclavo y lo he de ser mientras tuviera vida". ¡Increíble! A continuación cierta frase muy citada y que pudiera usarse como clave psicológica lupiana: "Yo nací en dos extremos que son amar y aborrecer", aunque a seguido quede afeada por nuevas protestas de fidelidad lacayuna: "Y así he amado a V. E. sobre cuantas cosas Dios ha hecho...".

Pero quede claro una vez más que esta interpretación de las relaciones de Lope con el duque de Sessa, y en general con sus otros protectores, está hecha a la luz de nuestra época, de nuestro sentimiento de la dignidad, común no ya a todo escritor independiente, sino a todo hombre libre. Si haciendo un esfuerzo mental pudiéramos sincronizar con el siglo XVII, rehuyendo la falsedad que siempre supone juzgar lo pretérito con medidas actuales, seguramente nuestra interpretación sería otra, al menos muy comprensiva y nada condenatoria para la conducta de Lope con sus protectores. Cuando hoy se evocan aquellas relaciones, aquel estado de sometimiento en que vivía el escritor respecto al gran señor, tiende a vituperarse a ambos. Pero esta condenación es probablemente errónea por dos causas. En primer término, porque el escritor, por muy famoso que fuese, como Lope, no entendía en modo alguno rebajarse, ni siquiera cuando se arrastraba —según muestra en los trozos transcritos— como humildísimo criado a los pies del noble. Para ello fuera necesario que aquél hubiese tenido un lugar concreto en la so-

ciedad, y, por ende, medios propios de subsistencia. Y nada de ello poseía, ni cosa parecida.

Desde cuándo la literatura es profesión

Ampliando la perspectiva del tema, recordemos que la profesión literaria como tal, "que nutre a su hombre" —como dicen los franceses—, es en rigor bastante reciente. Apenas cuenta unos dos siglos de vida. Sólo en el curso del siglo XVIII el libro se convierte en un objeto de rendimiento, según esclarece Paul Hazard en su obra sobre aquella centuria. Se establecen entonces los primeros contratos entre librero y editor. Un poco antes, en 1697, Dryden cobra 1.400 libras por su traducción de Virgilio. A Pope las traducciones de Homero le producen 9.000 libras. En Francia, Lesage es el primer autor que logra vivir de sus novelas y de su teatro. Marivaux, y particularmente Voltaire, muy hábil administrador, extraen también congruo provecho de sus obras. Aunque en menor escala, algo semejante pasa en Alemania y en Italia.

En España, el profesionalismo literario es quizá más tardío. La primera manifestación expresa, tanto de gremialismo literario, como de publicación claramente dirigida al público lector, es el *Diario de los Literatos de España* (1737). Pero en cuanto a Clavijo Fajardo, Huerta, Hervás, Miñano, Hermosilla, Lista, los escritores más activos en esa revista, y en otras como *El Pensador* (1762) y *El Censor* (1781-1786), no hay noticias de que pudieran vivir de sus plumas. Tampoco el P. Feijoo, el intelectual más prolífico y más encarado hacia el público, hubiera podido consagrarse exclusivamente a escribir de no hacerlo desde su celda conventual. No sabemos los ingresos que obtendría el P. Isla con su *Fray Gerundio*, la novela más leída del siglo XVIII, aun habiéndola prohibido la Inquisición. Para llegar a encontrar un escritor que viva estrictamente de su pluma, no sólo con holgura, sino

hasta con cierto lujo, llegando a cobrar por sus artículos cantidades superiores a las que entonces había percibido ningún otro, hay que avanzar hasta el primer tercio del siglo XIX y llegar al en un todo excepcional Larra.

Dependencia, no servilismo

Otra causa determinante de nuestro probable juicio excesivo, al calificar las relaciones de Lope y sus protectores, radica en que el noble de antaño lo era de veras; nunca incurría en la indelicadeza de tomar al pie de la letra genuflexiones y ademanes de incondicionalismo. Pertenecía a una clase social, ya amenazada de desaparecer, pero todavía consciente de su poderío y, por tanto, de sus responsabilidades. Intuía que la prolongación de su antiguo prestigio no implicaba ya privilegios, sino obligaciones, y estaba sólo en razón directa de sus liberalidades. Y nadie sobre quien ejercerlas con tanto realce y notoriedad como sobre el escritor, a trueque de dedicatorias y homenajes.

Si entrar en una orden religiosa, salvo los casos de fe indudable, venía a ser poco más que pagar tributo a una moda de la época, algo así —según se ha dicho— como ingresar hoy en un *club* de gente seria, y no presuponía en modo alguno una vocación religiosa, ni siquiera un cambio de vida, aun haciéndose sacerdote —caso supremo y hasta cínico a este respecto es el de Lope—, ¿por qué iba a suponer ninguna vocación de servilismo entrar "al servicio" de un noble? Que quienes sometidos modernamente a otras fatales servidumbres —por mucha independencia íntima de que alardee, y en efecto a veces posea, el escritor contemporáneo— motejan a Lope y a otros grandes escritores seiscentistas de serviles, rebajen el adjetivo y ajusten la perspectiva.

Por último, ¿acaso los nobles, a cuyo servicio estuvo Lope, no se mostraron infinitamente más inteligentes que los reyes austríacos, bajo cuyo reinado alcanzó fama impar?

Ninguno de los tres Felipes se dio por enterado de su fama, la Corte le ignoró, y, sin embargo, más de una vez manifestó Lope que su gusto hubiera recibido satisfacción como cronista del rey. Solicitó concretamente esta plaza cuando, en 1620, murió el Licenciado Pedro de Valencia (el censor de Góngora) que la desempeñaba. Y no sólo el favor real se le mostró esquivo, como señalan Rennert y Castro; los escasos cargos que Lope llegó a obtener se concedían habitualmente a cualquier poetastro u oscuro eclesiástico, y no correspondían en modo alguno a su fama y a su genio. ¡Tanto mejor! —estaríamos tentados de resumir—. De esta suerte el prestigio de Lope radicó exclusivamente en la pura valía de su obra, en el hechizo ejercido por sus comedias sobre la atención de los españoles durante medio siglo.

"Otium" frente a "negotium"

Ampliemos, veamos más de cerca cuál fue la función del noble respecto al escritor en los siglos XVI y XVII. El noble, reconozcámoslo (reaccionar hoy contra el demagógico fetichismo populista no supone tampoco allanarse a los prejuicios aristocráticos de antaño: unos y otros quedan aniquilados por nuestra consideración del hombre como tal), representaba también en cierto grado el espíritu; la nobleza conllevaba una exención espiritual: la de no doblegarse a la dura ley del trabajo cotidiano para subsistir y poder vacar al "otium", libre de todo "negotium". Constituía, pues, una forma de distinción y libertad. Que Sessa coleccionara con avidez de bibliófilo contemporáneo los manuscritos de Lope, ya es un hecho muy significativo. Que otros de la misma condición reunieran libros, cuadros, tapices también constituye otro signo. Al proteger al escritor el noble hacía recaer en cierto modo su lustre sobre él. No era quizá tanto una servidumbre como un préstamo recíproco. Icaza afirma que el honrado no era Lope, sino Sessa, y califica al primero

como un lisonjero sagaz. Por consiguiente la palabra parasitismo que hoy se emplea para designar esta relación es inadecuada; proviene de tres siglos más tarde cuando, a la cruda y contagiosa luz del materialismo, nuestra óptica es muy distinta.

El mecenismo moderno

Téngase en cuenta que el escritor, el artista, servidores del espíritu, no se mantenían de éste, improductivo por esencia, sino de aquellas clases sociales liberadas del yugo económico, que a su vez necesitaban de tal espíritu como lustre, aunque fuera externo. Ésta y no otra es la razón profunda del mecenazgo. En los siglos XVI y XVII lo ejercían los nobles. Al decaer éstos, al perder sus prerrogativas, con la ruina del feudalismo y la absorción del poder por las monarquías primero, y por el capitalismo después; al volatilizarse paralelamente el espíritu aristocrático —al que en rigor incumbían más deberes que derechos— por degeneración de sus miembros, aburguesados y aun aplebeyados paulatinamente, el escritor debió buscar otros apoyos y protecciones, más cerca de sí mismo: vuelve al seno de la burguesía de donde había nacido. Pues, en verdad, el mecenazgo ha existido siempre, desde los tiempos de Virgilio, y aún perdura hoy, con otros nombres más ligados al fenómeno literario, en forma de coleccionistas, bibliófilos, editores, etc. Aunque, en rigor, ¿no estará su verdadera continuación en los filántropos intelectuales y artísticos, en los fundadores norteamericanos de becas, subsidios y bolsas de viaje, que tan raleados imitadores van consiguiendo, al fin, en España e Hispanoamérica? La ayuda o estímulo a los artistas plásticos, ejercida por los "marchands" profesionales y por algunos coleccionistas de cuadros o esculturas, aun lindando con la esfera del negocio o préstamo anticipado —como base de grandes, aunque aleatorias, especulaciones—, también pudiera entrar, con matices

particulares en esta sucesión de los antiguos "mecenazgos", pero entre comillas...

¿Conformismo en lo vital y en lo estético?

La exculpación —o, más exactamente, explicación razonada y circunstancializada— de la actitud vital de Lope de Vega respecto a sus protectores, no supone extender tal criterio a lo más sustantivo e inalienable del escritor: su obra de autor dramático y el alcance último de su teatro. Si su conformismo externo se nos aparece como algo fatal —en el sentido de necesario— e insoslayable, no sucede lo mismo cuando intentamos juzgar el conformismo intrínseco lupiano: su blando dejarse llevar por los gustos y sentires mayoritarios, alentándoles y aun extremándoles, en vez de contrariarles o superar convenciones, según hubiera sido —moral y estéticamente— la obligación de quien como él asumía tanto poder escénico. En vez de remar contra la corriente (en el mástil de esa navecilla temeraria atisbamos alguna vez a Cervantes) ¿acaso Lope no se deja arrastrar por sus mansas aguas? Ya presumo que aventurar tal cosa —aunque sea bajo la cautela de un interrogante— sonará a descomedimiento o heterodoxia en muchos oídos.

Tanto se nos ha atronado con el "populismo" de Lope, con tal insistencia se ha proclamado esta "virtud" de su arte dramático —sin advertir su contrapartida: lo que tiene de concesión o sometimiento—, homologándola lisa y llanamente con lo español por excelencia, que cualquier otro modo de ver corre el riesgo de tomarse como extravagancia o desafinación. (Dejemos a un lado, para evitar contradicciones consigo mismo y con nosotros, gran parte de su obra no dramática y especialmente la impar, o sólo par de *La Celestina, Dorotea*). Pero puesto que la canonización de Lope es ya de antiguo inconmovible y ninguna raspadura marginal de la peana disminuirá la estatura del monumento ¿por qué

no permitirse algunas pequeñas dudas —o disidencias— en una hora centurial que debiera ser más —fundadamente— revisionista que —perezosamente— apologética?

Quizá no se haya escrito todavía, y menos razonado de modo suficiente, pero el caso es que cuando hoy se ve, con exigente perspectiva histórica, no su fortuna exterior, sino el sentido íntimo y último, la proyección alcanzada por la dramaturgia lupiana, comienzan a advertirse, por parte de algunos jóvenes autores contemporáneos, más reservas que aquiescencias totales. Dejo a quienes así piensan (por ejemplo, y en primer término, a Antonio Buero Vallejo, ya que éste es quizá el más consciente y exigente comediógrafo español del día) la tarea de puntualizar tales salvedades. Y, por mi parte, me limito a insinuar las diferencias tan palmarias que, en punto a su actitud respecto a lo aceptado y mayoritario, muestra Lope con Cervantes. Cierto es que la profunda disimilitud entre uno y otro comienza con sus respectivas idiosincrasias y culmina con sus opuestas trayectorias vitales. La radiación esplendorosa que acompaña los pasos del primero; la oscuridad azacaneada en que se pierden los del segundo. El desnivel, o más exactamente, el contraste compensador, sólo se producen en sus famas póstumas: dimensión universal de Cervantes, alcance casi estrictamente nacional de Lope.

Divergencias: Lope y Cervantes

No un paralelo, mas todo lo contrario, un trazado de líneas divergentes entre la actitud vital y la obra de entrambos —más allá de lo anecdótico, yendo a lo esencial— podría revelarnos, como al trasluz, muchos secretos u oscuridades. Pero sin llegar a abordarlo ahora, vaya esta simple apuntación. El autor de *Fuenteovejuna* nos atrae, ante todo, por su humanidad; el del *Quijote* nos interesa profundamente por su problematicidad. Sin necesidad de insistir en las cautelas, en lo que se ha llamado "sutil hipocresía" de Cervantes, pa-

rece incuestionable que este piensa más de lo que dice. Es —manifiestamente— un disconformista —taimado—: como sólo era posible serlo entonces. No es que —exactamente— se rebele contra su época, pero tampoco la acepta a cierra-ojos según hace Lope.

Además, Cervantes innova radicalmente: alumbra un manantial no percibido antes por nadie: crea de una vez la novela e inaugura una casta de epígonos. Lope se alzará efectivamente con "el cetro de la monarquía cómica", pero no engendra una dinastía. Aún más (piensan algunos, todavía en voz baja) ¿acaso no tuerce un linaje teatral, el que podría haberse originado directamente de *La Celestina?* Cervantes hace un descubrimiento: el de la psicología, que hoy se calificaría casi de freudiano, si no fuera porque sus caracteres se revelan felizmente más en lo luminoso y lineal que en lo "profundo" y tortuoso.

En lo teórico hay un texto soberanamente multívoco de Lope: su *Arte nuevo de hacer comedias.* Menéndez y Pelayo lo consideraba como una retractación de principios. Menéndez Pidal lo ha visto de modo contrario. Parece indudable, al fin de cuentas, que el aristotelismo de Lope fue cosa "para la galería", para el escaso senado de cultos, en tanto que su popularismo, su afán de seguir y estimular no tanto las libertades estéticas antipreceptivas, como los gustos crasos de la "bestia fiera", fue cosa "para la galería" efectiva y todopoderosa de los corrales. Lo que Lope entendía por "gusto" (véase cierta estrofa de la *Égloga a Claudio*) no tenía nada que ver con esta facultad estética, ni cosa parecida: no pasaba de un hedonismo rudimentario, de la satisfacción placentera de los instintos y sentimientos más al alcance del común. Estaba en su derecho y aún más en su naturaleza —se dirá— el hacerlo así. Pero si de tales aceptaciones o concesiones extrajo un día su fuerza ¿no deriva hoy también de ellas su debilidad, su vulnerabilidad? La posible discusión queda abierta y no he de ser yo quien ose decir la última palabra.

EL UNIVERSO INTELECTUAL DE GRACIÁN

HACIA UNA VINDICACIÓN DEL "HÉROE" CONCEPTISTA

Se cumplieron en los finales del 1958 tres siglos de la muerte de Baltasar Gracián. ¿Habrá logrado esta actualización tricenturial insuflar nueva vida a los libros del jesuita aragonés, proyectando así, sobre esa masa de páginas aparentemente plomizas que cierta tradición crítica nos finge, incitantes reverberaciones? ¿Acertará alguien de esta generación nuestra, que cuenta en su haber la rehabilitación de varios poetas clásicos, a inyectar en este prosista capital —el máximo del siglo áureo, junto a Cervantes y Quevedo— análogas virtudes restauradoras? Porque, al cabo, la existencia real y cotidiana, no potencial o museal de un clásico, sólo de eso depende: del arte, de la simpatía hermenéutica que algunos espíritus caritativos, no sólo sagaces, sepan verter sobre las obras de otros siglos, tornándolas de sombras lejanas en presencias vivas; en suma, encontrando en sus repliegues (como dijo Ortega y Gasset a propósito de la hazaña cumplida en este terreno por Azorín) la brecha por donde penetre en ellos nuestra sensibilidad moderna. Cierto es que en el caso de una construcción eminentemente intelectual, como la obra de Gracián, la sensibilidad no basta y es menester cierta ejercitación mayor del juicio, a la par que un interés positivo por los problemas estéticos y las cuestiones

morales que tanto la *Agudeza y arte de ingenio* como *El Criticón* —los dos polos del universo gracianesco— siguen planteándonos.

No alcanzó a Gracián, lamentablemente, el auge reivindicativo con que favorecimos a Góngora en 1927. Desigualdad injusta porque, en última instancia, uno y otro son las dos caras —cultismo, conceptismo— de un mismo espíritu barroco. Pero muy bien pudiera alcanzarle la "juiciosa, cortesana filosofía", propia del "otoño de la varonil edad" en que nos hallamos (diciéndolo con las palabras que dan título a la segunda parte de *El Criticón*). En ésta "llega el hombre a su punto, el espíritu a su sazón [...], al fin todo es madurez y cordura", pondera Gracián al comienzo de la Crisi XII en la segunda parte. Porque, si la poesía, si la devoción absorbente por lo lírico es privativa de la juventud, la madurez se siente solicitada por la ensayística y la moral. Si a los veinte años —ejemplificando con nuestra experiencia personal— hubimos de sentirnos arrebatados, no sólo embelesados, por el *Polifemo* de Góngora y no pudimos —vaya un ejemplo— avanzar mucho por las páginas del *Guzmán de Alfarache*, contrariamente ahora, doblada ya con creces la estación veinteañera, nuestro interés se dirige apasionadamente a un moralista como Gracián. "Estamos ya a los finales de los siglos", opinaba Gracián en el suyo, entendiendo que si "en la edad del oro se inventaba, añadióse después [y] todo es ya repetir". Sin haber llegado a ese descreimiento del futuro y, por el contrario, manteniendo siempre abierta una puerta a la novedad que cada día nos traiga, sí aceptamos que cada fase de la vida pide una especia distinta para su sazón. Recuérdese la "culta repartición de la vida de un discreto" que nos propone *El Discreto:* "Empleó la primera estación en hablar con los muertos" (o sea, los libros), "la segunda con los vivos" (peregrinar, viajar), la tercera consigo mismo ("meditar lo mucho que había leído y lo más que había visto").

Al intimar con Gracián al adentrarnos en su espíritu y su época, al estudiar su trayectoria y los juicios sobre su personalidad acumulados hasta la fecha, lo primero que advertimos es con cuánto desembarazo e inconsciencia siguen repitiéndose a su propósito las inepcias sacramentales de "mal gusto", "decadencia", "producto del barroco" (dicho esto en un sentido peyorativo y no admirativo, como corresponde) y otras semejantes. ¿Aprovechará ahora Gracián de la revaloración del Barroco que todos los días gana terreno? Por lo pronto, ya es hora de que el autor del *Oráculo manual* sea visto en su integridad, con su verdadera y total fisonomía, sin mutilaciones, sin fingidas concesiones, sin querer apartar lo que en su obra aparece "maleado por la decadencia literaria", según escribió Menéndez y Pelayo [1]. Porque no es correcto sostener —según se ha pretendido con pertinacia ofensiva— que Gracián era un gran escritor, pero que el conceptismo debe ser reprobado. ¡Indelicado método de mutilar las grandes personalidades y parejo al sistema de quienes para conciliar su academicismo temperamental con el respeto por los valores un tiempo heterodoxos, pero luego admitidos, concluyen así: "Góngora es un soberano poeta, pero lástima grande que las *Soledades* sean gongorinas"; o bien: "Pintor excelso es el Greco, pero el alargamiento de sus figuras revela que su visión era enfermiza"; o caso contemporáneo: "¡Qué magistral artista es Picasso, claro que descontando su obra cubista y olvidándose de sus violentas anamorfosis últimas!". Urge, pues, una vindicación sin retaceos del "héroe" conceptista.

No extrañe el tono polémico a que me he visto arrastrado. Pero —insistiré— cuando se repasa la literatura crítica acumulada sobre Gracián, asombra la cicatería, cuando no la incomprensión y el desvío con que —inclusive por algunos

[1] Todavía, hace pocos meses, ha podido escribirse y no por cualquiera, atendiendo únicamente a su concepto de la poesía en *Agudeza*... que esta es una "helada y laboriosa nadería", donde sólo hay "laberintos, retruécanos, emblemas".

de sus especialistas— ha sido tratado. De tal reproche no se exceptúa enteramente ni el mismo Adolphe Coster tan benemérito por lo demás, al consagrarle la primera obra de conjunto [2]. Se alegará, para contradecir este descontento nuestro, que la fortuna extranjera de Gracián compensa la falta de justiprecio por los suyos, recordando la admiración entusiasta que le tributó Schopenhauer, junto con su traducción del *Oráculo manual*, su influencia refleja sobre Nietzsche y la ola de favor con que hace una veintena de años se vio favorecido en Francia —renovando la que ya había alcanzado en el siglo XVII—, mediante las traducciones y estudios de Victor Bouillier, André Rouveyre, Zdislas Milner, Jean Camp y René Bouvier. No dejará de recordarse también que Gracián fue uno de los clásicos redescubiertos o revalorizados por la generación de 1898, concretamente por Azorín, quien influido por alguna lectura presurosa y fragmentaria del autor de *Así hablaba Zaratustra* (según ha aclarado años después en su autobiografía *Madrid*), presentaba a Gracián, en unos artículos de 1902, como "un Nietzsche español"; frase en que se apoyaba dieciséis años más tarde Alfonso Reyes (al prologar una edición popular de varios tratados) para afirmar con excesiva confianza: "Gracián es ya un escritor de actualidad". Pero la realidad es que —en contraste con otros clásicos— sus libros se reeditan muy de tarde en tarde, que frente a un Romera-Navarro (rindamos así homenaje a su vitalicia dedicación gracianesca), muchos confiesan sin rebozos no haber sido capaces de leer íntegramente *El Criticón*, que si se confrontan las colecciones de textos clásicos, ese libro capital casi nunca aparece...

---

[2] Aportaciones de valor muy superior son los prólogos escritos por E. Correa-Calderón y Arturo del Hoyo a dos ediciones sucesivas de las *Obras completas de Gracián*. Aguilar. Madrid, 1944 y 1960. De Correa-Calderón hay que señalar también el volumen *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*. Gredos. Madrid, 1961, donde se hallará una completísima bibliografía.

Un idioma perdido

¿Por qué? ¿Hasta cuándo le perseguirá el destino —o la pereza— con el estigma de ser un escritor arduo, difícilmente practicable? Resulta curioso, más aún, asombroso, que España, tan perdedora siempre ("la gran perdedora de la historia", dijo Gabriela Mistral en un brindis poético de Madrid, hace años, que nunca he visto luego reproducido), haya perdido también la memoria de su idioma. Quiero decir, que los españoles modernos hayan olvidado lo que fue su idioma natural en el siglo XVII, tornándoseles ininteligible la retórica que empleaban nobles, hidalgos y villanos en la corte, en la vida cotidiana y en la escena. El idioma de Gracián no es sólo, en definitiva, parejo del que hablaban los personajes de Lope de Vega y Calderón y los demás dramaturgos del siglo; es sustancialmente el mismo que ya empleaban los de *La Celestina*. Recuérdese aquel diálogo entre Pármeno y Trotaconventos (acto I), que comienza así: "No curo de lo que dices porque en los bienes mejor es el acto que la potencia...", y donde ya está implícitamente contenida toda la sentenciosidad de Gracián. Sólo así, mediante la aludida amnesia, se explica que (según escribe Azorín) "durante mucho tiempo se haya tenido a Gracián por oscuro, laberíntico, ininteligible"; la realidad es (diciéndolo también con palabras exactas del mismo autor) que "sus trabajos requieren una lectura detenida, pero no hay en ellos nada que falte ni que sobre para su comprensión total. Estriba el afán de nuestro autor en condensar en pocas palabras considerable doctrina; a la concisión lo sacrifica todo". "Siempre el estilo lacónico suele tomar algunos celajes de oscuridad", advertía ya uno de los primeros lectores de *El Héroe*, Uztarroz, en carta a Lastanosa del 2 de septiembre de 1637. O como el propio Gracián dijo insuperablemente: "Más obran quintas esencias que fárragos"; "lo bueno si breve dos veces bueno"; y "las verdades que más nos importan vienen siempre a decir".

Pero en punto al gusto de Gracián por la expresión intensa y concentrada, nada tan explícito como el diálogo titulado "El buen entendedor" de *El Discreto*, sintetizado luego, al modo lapidario, en un pasaje de *Agudeza y arte de ingenio:* "Arte era de artes saber discurrir; ya no basta: menester es adivinar y más en desengaños. No puede ser entendido el que no fuere buen entendedor".

La misma doctrina asoma ya en el más claro antecedente de Gracián, en Fray Antonio de Guevara. Recuérdense, si no, las palabras que estampa en el prólogo a su *Marco Aurelio:* "He también mirado mucho en que no fui tan breve en mi escribir que me notasen de oscuro, ni tampoco tan largo que me infamasen de verboso: pues toda la excelencia del escritor está en que debajo de pocas palabras se digan muchas y muy graves sentencias". ¿Acaso la más perfecta realización de tal designio no está en la prosa supremamente expresiva (casi diríamos transparente, más allá de sus meandros conceptistas) de Baltasar Gracián? Su voluntad de estilo arranca del punto mínimo para llegar a la meta máxima. Se revela ya en las líneas iniciales del primer libro que escribió, en su forja de *El Héroe*: "¡Qué singular te deseo! Emprendo formar con un libro enano un varón gigante, y con breves períodos, inmortales hechos".

Elogio del "clérigo" intelectual

Ahora bien, aun cuando el aspecto estilístico sea sobremanera atrayente y adquiera tanta vigencia y ejemplaridad actual (puesto que es, ante todo, una invitación a la sobriedad y condensación en época de inflaciones), no es el único de Gracián; no debe hacernos olvidar que detrás de las palabras, o más bien, estrechamente fundido con ellas, hay un pensamiento, y este pensamiento encarna en un hombre, se proyecta sobre una época y un ambiente muy particular. Antes, pues, de llegar al fondo de su doctrina, apuntemos algu-

nos rasgos vitales (no la biografía por la biografía, sino los esenciales) del héroe y su circunstancia.

Gracián encarna y anticipa un tipo de intelectual puro que presagia el *clerc* de nuestra época. Es un arquetipo de clérigo intelectual. De ahí la ambigüedad o más bien la paradoja admirable de su actitud, que subraya con trazos únicos su hazaña intelectual. Hazañoso y no hazañero —según la distinción que estableció en *El Discreto*— es nuestro héroe. Porque Gracián, jesuita, deserta aparentemente del siglo, pero en rigor no abdica un punto de su condición intelectual y lucha por hacer respetar —más allá de las consignas o votos de su orden— sus fueros del puro escritor. La distancia que toma respecto al mundo laico o profano sólo viene a ser, en definitiva, una aproximación más estrecha, una suerte de ardid para entenderlo mejor. Vive, pues, enclaustrado, pero en sociedad, atento en grado sumo al comportamiento de los hombres. Cree, sin duda, en un universo transcendente, pero su dominio es la realidad inmediata. Diríamos, en suma, que su trasmundo es más bien un intramundo.

Encomio de la amistad y vituperio del vulgo

Aquel recoleto era un hombre sociable. La relación le imanta, el coloquio le seduce, tiene la amistad por el más preciado don de la vida. "No hay desierto —escribe en el *Oráculo manual*— como vivir sin amigos; la amistad multiplica los bienes y reparte los males; es único remedio contra la adversa fortuna y un desahogo del alma". Y en el mismo libro insiste: "Tener amigos. Es el segundo ser. Todo amigo es sabio y bueno para el amigo. [...] No hay hechizo como el buen servicio, y para ganar amistades el mejor medio es hacerlas". Se le ve, pues, siempre, ávido de captar, deseoso de agradar: "El más poderoso hechizo para ser amado es amar", escribe en *El Héroe*, XII, con una frase

que anticipa casi literalmente la de otra reclusa también espiritualmente evadida: Mariana Alcoforado. "Fruición es el conversable trato y felicidad la discreta comunicación", escribe en *El Discreto*, I, y en *El Criticón*, crisi I: "La dulce conversación, el mejor viático de la vida". Pero aquella —según precisa en la crisi penúltima del mismo libro, ya a punto de terminar el viaje de sus héroes— deberá limitarse a "tres o cuatro amigos, pues en pasando de ahí es bulla y confusión".

Este elogio de la amistad es uno de los motivos rectores que más frecuentemente vuelve en su obra; otro, también muy reiterado, es la abominación del vulgo. "Plaza del populacho y corral del vulgo" se titula precisamente la crisi V de la segunda parte de *El Criticón*, donde Gracián da rienda suelta a sus vituperios. Llena el vulgo "la plaza mayor del universo, pero nada capaz". Critilo y Andrenio advierten que "está llena de gentes, pero sin persona, a dicho de un sabio que con la antorcha en la mano al mediodía iba buscando un hombre que lo fuese y no había podido hallar uno entero: todos lo eran a medias". "Todos eran hombres a remiendos, y así cuál tenía garra de león y cuál de oso en pie. Hablaba uno con boca de ganso y otro murmuraba con hocico de puerco". Gracián se burla de los parlamentos donde todos hablan y desbarran, lo mismo que de cualquier otro concurso humano. Porque "en todas partes hay vulgo y, por tildada que sea una comunidad, hay ignorantes en ella que quieren hablar de todo y se meten a juzgar de las cosas sin tener punto de juicio". Ahora bien, este vulgo (a semejanza de las masas que en nuestros días habría de caracterizar Ortega y Gasset) no es privativo de una sola clase social. "Advierte que aunque sea un príncipe, en no sabiendo las cosas y queriéndose meter a hablar dellas, a dar su voto en lo que no sabe ni tiene, al punto se declara hombre vulgar y plebeyo". "Porque el vulgo —resume nuestro autor— no es otra cosa que una sinagoga de ignorantes presumidos y que habla más de las cosas cuanto menos las entienden". ¿Cabe más clara

anticipación de Feijoo y su vituperio de los "errores comunes"?

Como síntesis última de este espíritu minoritario y la correspondiente abominación del vulgo, en otro pasaje de *El Criticón* (III, VI) aparece (con evidente reminiscencia quevedesca) un pregonero que anda propalando la prohibición de los refranes, de los lugares comunes. Uno de ellos es éste: "Que por ningún acontecimiento se diga que *la voz del pueblo es la de Dios*, sino de la ignorancia, y de ordinario por boca del vulgo suelen hablar todos los diablos".

Gracián hubo de poner a prueba los maleficios del vulgo y sufrir personalmente las consecuencias del encontronazo. Conocido es el hecho, única anécdota pintoresca que ameniza su existencia. Cierto día, hallándose en Valencia, el jesuita aragonés que gozaba fama de gran predicador —al punto, asegura un memorialista, que cuando subía al púlpito en Madrid llenaba las iglesias, y aun una vez permanecieron cuatro mil personas a las puertas, faltas de espacio para escucharle— quiso extremar las argucias de su arte. Así, pues, osó anunciar a sus fieles que leería en el púlpito una carta recibida desde el infierno. Acudió la multitud, probándose así —como el propio Gracián escribió en su *Agudeza*— que "son tontos todos los que lo parecen y la mitad de los que no lo parecen". Pero esta ocurrencia escandalizó a sus superiores y el predicador hubo de retractarse públicamente. Y de este trance derivaron —o tomaron bulto— las discordias del jesuita con su orden, la enemiga de los suyos que vio crecer en su alrededor y el destierro a que se le condenó más tarde.

Si Gracián, escarmentado de los más, gustaba tanto de los pocos, no es nada extraño que el verdadero centro de su vida estuviera no en la solitaria celda de un convento, sino en una casa como la de su gran amigo y valedor Juan Vincencio Lastanosa. Allí, en aquel palacio de Huesca, que era un museo de ciencias y artes, amén de contar con una rica biblioteca, en amigable comercio con el dueño, con Uztarroz, Salinas y otros pocos amigos, pasó Gracián las horas

más felices de su vida; de aquellos coloquios extrajo la sustancia de sus máximas más elaboradas. Mediante el intercambio verbal pudo gozar los placeres de la "noticiosa erudición [que] es un delicioso banquete de los entendidos", según escribió en *El Discreto*. Porque "no vive vida de hombre sino el que sabe". De ahí su encarecimiento del "hombre de plausibles noticias", pues "mundo sin noticias, mundo a oscuras". Es, pues, lógico que uno de los pocos remansos apacibles que hallamos a lo largo del viaje desilusionado de Critilo y Andrenio, se encuentre cuando llegan a admirar "los prodigios de Salastano" (acróstico transparente de Lastanosa) en la crisi II de la segunda parte de *El Criticón*. Aquel "cuya casa es un teatro de prodigios, cuyo discreto empleo es lograr todas las maravillas, no sólo de la naturaleza y arte, pero más de la Fama, no olvidando las de la Fortuna".

El drama de Gracián

Gracián personifica en España y en su siglo un tipo de religioso muy poco común; *id est*, muy poco religioso. La profanidad de sus escritos es patente e innegable. Nada hay en él de místico, ascético o cosa parecida. Según advierte Rouveyre, y comprueba cualquiera que transite por las numerosas citas acumuladas en su *Agudeza y arte de ingenio*, a aquel profesor de Sagradas Escrituras le gustaban más que la *Biblia* o los Padres de la Iglesia, los escritores profanos como Séneca, Marco Aurelio, Luciano y, sobre todo, su paisano, el aragonés Marcial, cuyas sales y libres ingeniosidades le deslumbran. Por otra parte, sus máximas nunca avistan la meta del cielo sino el triunfo en la tierra, llegando inclusive a menospreciar el evangélico amor al prójimo. Sólo muy raras veces tiende a cubrirse la retirada. Así cuando al final de su *Oráculo manual*, como suma de todas las excelencias, escribe: "*En una palabra, santo:* que es decirlo todo de una vez [...] tres *eses* hacen dichoso: santo, sano y sabio". Por

momentos, leyendo los libros de este voluntarista, de este "profesor de energía", olvidamos —como él lo olvidó, y no por inconsciencia— no ya sólo que estamos leyendo a un religioso, sino a un escritor incurso en la atmósfera teocéntrica española del siglo XVII.

No significa perderse en conjeturas temerarias sospechar que no fue precisamente la vocación religiosa aquello que le llevó a ingresar en la Compañía de Jesús a los dieciocho años. El mundo hispánico era entonces muy vasto, pero limitadas las salidas que brindaba a los pobretones. "Iglesia, mar o casa real", según rezaba un decir del siglo. La última, reservada a los privilegiados; la segunda, a los audaces; la primera, a los más humildes. Y puesto que la infanzonía de que blasonaba, por parte paterna, Baltasar Gracián, más bien parece imaginaria, y su cuna fue contrariamente bastante apretada, no es extraño que él y otros cuatro hermanos ingresaran en órdenes monásticas. Tampoco es aventurado sospechar que, al elegir tal camino, un espíritu profundamente vocado a las especulaciones intelectuales como el suyo, imaginaría que habría de sentirse más libre y a resguardo que en el mundo. Pero ¿fue verdaderamente así?

Aquí se anuda el drama íntimo de Gracián en cuanto intelectual, condición que, según todos los indicios y pruebas, él antepuso siempre a su condición religiosa; de aquí derivan las discrepancias con su orden y el relegamiento que amargó sus últimos tiempos. Discrepancias —urge advertirlo en seguida, al examinar estos delicados pleitos con toda equidad, pero sin beaterías ni concesiones de ninguna clase— no fundamentales, no de fondo, pero sí formales. Detengámonos un momento a precisarlas, ya que éste es un punto de la vida de Gracián, que suelen pasar como sobre ascuas casi todos los biógrafos del autor de *El Criticón* —exceptuando a Coster, Rouveyre, Vossler y pocos más— o resolver con criterio acomodaticio y beato.

Cuando se advierte el pesimismo profundo e insalvable que destilan sus libros, la atracción y repelencia del mundo

que en su espíritu paradójicamente conviven, sorprende que esta visión negra aparezca siempre con toda crudeza, sin quedar neutralizada por ningún tono consolador de matiz cristiano. Recuérdese que aun entre los legos tal era entonces lo estatuido y normal; así, por ejemplo, en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, cuyo sermoneo constante, intercalado en la intriga aventurera, sólo responde quizá fundamentalmente a esa dominante religiosa del siglo, del mismo modo que los "aprovechamientos" de *La pícara Justina*. Pero en Gracián, ninguno de estos contrapesos, ni la menor sombra de beatería. Sus escritos —lo advirtió muy bien Karl Vossler[3]— "procediendo de un creyente y celoso servidor de la Iglesia, eluden deliberadamente la referencia a los valores religiosos". M. Romera-Navarro[4] intenta explicarlo diciendo que en este punto Gracián no hizo sino seguir una tradición literaria común a otros autores de estado eclesiástico. Y cita a Guevara, que es también otra excepción. Pero olvida anotar la diferencia de circunstancias históricas, pues Guevara escribe y publica sus libros más de un siglo antes, bajo Carlos V, cuando todavía no se sentía la presión de la Contrarreforma, mientras que Gracián escribe y publica los suyos bajo Felipe IV, cuando ya todo se hacía sospechoso de heterodoxia. Además, como observa Adolphe Coster[5], y echa de ver todo el que acompañe en su viaje a los dos peregrinos de *El Criticón*, en el curso de éste no hay ninguna alusión a la religión. Un enemigo de Gracián (el autor de la *Crítica de reflección*) le censuró por el hecho de que Critilo no hubiera dado a conocer a Andrenio los dogmas de la fe. Pero éste —anota Coster— "se eleva por la sola luz de la razón, y Critilo no aduce otros argumentos que el sentido común para asentar los cimientos de la moral". André Rouveyre[6] le lla-

[3] "Introducción a Gracián", en *Revista de Occidente*, CXLVII, 1935.

[4] Prólogo a *El Criticón*. Philadelphia, 1938.

[5] *Baltasar Gracián*, trad. esp. Zaragoza, 1947.

[6] *Gracián y Nietzsche*, trad. esp. Ed. Biblos. Madrid, s. a.

ma por ello "un religioso enigmático", advirtiendo, sin embargo, que no por eso "se le puede considerar en rebeldía conscientemente contra su religión". "No —agrega muy cuerdamente—; en su época (en la que aún no había las razones para dudar que las diversas creencias aportaron después) y en España hubiera sido increíble. La España de entonces podía tener judíos, moros, acaso algunos herejes, pero no librepensadores, ni siquiera protestantes".

"Milicia contra malicia"

Consciente de su profanidad, Gracián, tan ducho en el arte de la cautela, maestro en la ciencia del disimulo cuando se trata de teorizar para los demás, apela, no obstante, para sí mismo a una estratagema insuficiente: se disfraza —o más bien hace que se disfraza— con seudónimos. Ahora bien, ¿esas pequeñas deformaciones ("Lorenzo Gracián", "García de Marlones", anagrama de los apellidos del padre y de la madre, según firmó todos sus libros y la primera parte de *El Criticón*, respectivamente) tampoco llegaban a hacerle invisible? ¿Se ocultaba, pues, Gracián, o tendía a hacerse simplemente equívoco sin perder la identidad? ¿Acaso, en último extremo, a través de las fuerzas contrarias que batallaban en su interior, no podía más en él el orgullo de autor que la cautela del jesuita? "Cuando no puede uno vestirse piel de león, vístase la de la vulpeja", reza una máxima de su *Oráculo manual*. Pero ni ésta ni aquella otra que aconseja: "No ser todo columbino: altérnense la calidez de la serpiente con la candidez de la paloma", hubieron de valerle en su caso. Prueba esto último el hecho de que fracasaron los dos intentos que hizo para soslayar el rigor de los suyos o tratar de conciliarse con sus enemigos y superiores. La paloma vino a quedar simbolizada en la publicación de unos sermones ajenos con un prólogo propio: la *Predicación fructuosa* (1651) del P. Jerónimo Continente. De vulpeja se dis-

frazó cuando tras publicar, contra viento y marea, la segunda parte de *El Criticón* (1653), da a luz dos años después su única obra piadosa, *El Comulgatorio*, única que sometió a la aprobación jesuítica y que no guarda relación alguna con sus restantes producciones. Es muy digna de notarse la ambigüedad en que Gracián deja la paternidad de sus obras anteriores al prologar ésta: "Entre varios libros que se me han prohibido, éste sólo reconozco por mío, digo legítimo, sirviendo esta vez al afecto más que al ingenio. Hice voto en un peligro de la vida de servir al Autor de ella con este átomo...".

La oposición de su orden, que ya se había manifestado desde sus primeros escritos, recrudecióse con *El Criticón* e hizo crisis con la salida de la tercera y última parte de este libro (1657). Tras varias amonestaciones privadas, se le inflige una reprimenda pública, imponiéndole ayuno de pan y agua, retirándole su cátedra de Sagradas Escrituras y ordenándole salir de Zaragoza, desterrado a Graus, lugar (ligado ahora más bien al recuerdo de otro gran desterrado, Joaquín Costa) poco saludable a la sazón, no obstante la eminencia de sus montañas, pues estaba azotado por la peste. En una carta del general de los jesuitas, P. Goswin Nickel, al provincial de Aragón, fechada en Roma el 16 de marzo de 1658, Gracián es tratado como un reincidente sospechoso: "... conviene vigilarle, observarle de cerca, visitar de tiempo en tiempo su celda y sus papeles y no permitirle que tenga cosas bajo llave. Y si por acaso se descubriera algún escrito suyo contra la Compañía y su gobierno, deberéis encerrarle hasta que haya mostrado plenamente conciencia y contrición de su falta".

Fuera inútil pretender —como han querido algunos— atenuar la violenta tensión que existió entre Gracián y su orden, y más aún negar que sus días finales en Tarazona —tras habérsele rechazado la licencia de traslado a otra orden religiosa que él pidió— tuvieran el carácter de una sanción o destierro. Gracián, a los ojos de los suyos, era un rebelde.

Aunque respetara los demás votos prometidos, hubo uno de ellos, el de obediencia, ante el cual su conciencia de intelectual libre (pues esto era vocacionalmente, antes que religioso) no pudo nunca doblegarse. Sorteó, como pudo, durante algún tiempo, la tremenda consigna ignaciana "perinde ac cadaver", pero aquella otra que el mismo Gracián formuló: "Milicia contra malicia" no bastó a defenderle. "Las estratagemas de la invención con que pelea la sagacidad" se revelaron insuficientes. Y aquel hombre menudo, delgado, con la cara entre aniñada y reflexiva que nos muestra el único retrato conocido, acabó sus días, abrumado por sinsabores, prematuramente envejecido, a los cincuenta y seis años, el 6 de diciembre de 1658.

¡Triste derrumbe solitario de quien había aguzado la más sutil "aguja de navegar" mundana! ¡Patética derrota de un intelectual desarmado no ya por las fuerzas del siglo —como en tantos casos modernos—, sino por aquellas otras que en el 1600 asumían precisamente la representación de lo intemporal y supramundano! Su caso ejemplifica de un modo supremo el esfuerzo heroico de un *clerc* —ahora sí de veras y no en sentido figurado como lo hacemos hoy después de Julien Benda— intelectual por preservar su libertad de expresión contra las coerciones externas, que en este caso —a diferencia del nuestro— no venían del siglo, sino cabalmente de aquel reducto donde se pretendía rehuir o superar sus contingencias. Y ahí están la paradoja y el drama de Gracián que tan próximo y entrañable nos le hace, que tanto le aproxima a los debates intelectuales de nuestro tiempo, aunque ahora la lucha no sea contra la "infame" imaginada por Voltaire, sino contra los poderes dictatoriales del Estado Leviatán.

Codificación de la agudeza

Dos aspectos fundamentales hay en Gracián: el estético y el moral. Algo hemos anticipado ya sobre el primero, en

las páginas iniciales, y algo más añadiré ahora, para pasar en seguida a ocuparme de su faz capital, la de moralista. Ésta es, al cabo, la que más nos importa y la que consideramos sigue poseyendo mayor vigencia. Ahí es donde el jesuita aragonés manifiesta irrecusablemente su originalidad, mientras que como esteticista sólo sigue caminos antes desflorados por otros.

En la *Agudeza* no escribe un tratado, sino un centón. No crea una estética propia —aunque su estilo sí lo sea—, sino que compila y sistematiza la ajena. Con razón se le considera, pues, como el codificador del conceptismo. Su *Agudeza y arte de ingenio* —tanto en la primera redacción de 1642 como en la segunda de 1648— aparece cuando la primera ola verbal del barroco ya ha roto sus crestas más altas; cuando (según advierte Coster) sus inventores, Ledesma, Paravicino, Carrillo, Góngora, tanto como sus enemigos por fuera, pero íntimamente transidos del mismo espíritu culterano y conceptista, esto es, Lope de Vega y Quevedo, habían ya muerto. Es sabido, por otra parte, hasta qué punto la *Agudeza* se beneficia de otras obras similares italianas. Además, Gracián, en la suya, a fuerza de divisiones y subdivisiones, atomiza la materia, fragmentando el conceptismo en tan menudas parcelas que casi lo hace inasible. Agudeza de artificio, de concepto, verbal, de acción, de correspondencia, de contrariedad, pura, mixta; a la vez éstas subdivididas en otras, y así casi hasta el infinito. De suerte que el exceso de afán catalogador torna poco menos que laberíntico ese libro, a no ser que en vez de leerlo con esta falsilla optemos por prescindir de ella, espigando aquí y allá los ejemplos más curiosos, los numerosos epigramas de Marcial, los ejemplos de Góngora, Carrillo, los Argensola y aun otros poetas menos famosos que Gracián ponía a la par de aquéllos.

Lo más evidente es que el autor hace de la agudeza la esencia de toda obra literaria, poniendo esta cualidad por encima de cualquier otra y definiéndose así como un formalista absoluto. "Es la agudeza pasto del alma". "Entendi-

miento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz ni rayos...". "Esta urgencia de lo conceptuoso es igual en prosa y en verso. ¿Qué fuera Agustino sin sus sutilezas y Ambrosio sin sus ponderaciones? ¿Marcial sin sus sales y Horacio sin sus sentencias?" "Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel; empleo de querubines y elevación de hombres que nos remonta a extravagante jerarquía". Y así, en esta escala, continúa sus ponderaciones de la agudeza. No importa que luego, al intentar definirla, marre el blanco y se pierda en abstracciones o bien en generalidades que lo mismo pudieran valer para otros tropos: "Acto de entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos". Pero sí nos importa que Gracián, en la primera línea de su tratado, asiente su amor a la originalidad escribiendo: "Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar", norma que fue no sólo de los heroicos e incomprendidos barrocos —tanto conceptistas como culteranos, en el siglo XVII—, sino que pudiera valer para cuantos innovadores —sobre todo en las vanguardias del XX— han venido después. De ahí deriva la apasionada defensa que ya al final del libro (Discurso LXII) hace del estilo artificial, sin despreciar por ello el natural, aunque bien veamos adónde van a parar sus preferencias: "El artificioso, dicen sus secuaces, es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta y basta; es sublime y así más digno de los grandes ingenios; más agradable, porque junta lo dulce con lo útil, como lo han practicado todos los varones ingeniosos y elocuentes". Pero —sin querer pecar de sectario— nos advierte a seguido: "Cada uno en su sazón y todo con cordura". Por ello no hay ninguna contradicción en que pocos párrafos adelante celebre el "estilo natural [que] como el pan nunca enfada; gústase más de él que del violento, por lo verdadero y claro; ni repugna a la elocuencia, antes fluye con palabras castas y propias; por eso ha sido tan leído y celebrado Mateo Alemán, que a gusto de muchos y entendidos es el mejor y más clásico español". Pero el ejemplo

que aduce ya nos muestra bien a las claras lo que Gracián entendía por estilo natural, pues ¿acaso los párrafos del autor del *Guzmán de Alfarache* no se rizan también en volutas barrocas, si bien templadas por la fluencia narrativa?

Gracián elogia y codifica el conceptismo, pero ¿es él mismo un conceptista sistemático? A lo largo de su obra, y hasta cierto punto, alterna los dos estilos contrapuestos: el artificioso y el natural. De *El Héroe* al *Oráculo manual*, pasando por *El Político* y *El Discreto*, va una línea de menor a mayor complicación, o mejor dicho, tensión, y ésta llega al máximo en los aforismos lacónicos, casi enigmáticos a fuerza de estar preñados de intenciones y alusiones, que componen el *Oráculo*. Al igual que fray Antonio de Guevara, Gracián es maestro en el uso de todas las figuras y tropos de dicción: desde la antítesis al paralelismo; multiplica las elipsis y no vacila inclusive en acudir a los retruécanos. Para denostar a Maquiavelo escribe que sus "razones no [son] de estado, sino de establo" (*Criticón*, I, crisi VI). Al satirizar a ciertos poetas, y advirtiendo ciertas liras nuevas pero ya arrinconadas, Critilo pregunta: "¿Por qué, oh gran reina del Parnaso, éstos tan presto los arrimas?". Y ella: "Porque rimas todas se arriman a ellas como más fáciles" (ídem, II, crisi VI). "Dieron luego conmigo en un calabozo, cargándome de hierros: que éste fue el fruto de los míos" (ídem, I, IV).

El moralista o "el hombre en su punto"

Pero vengamos de una vez al Gracián capital, al moralista. En este punto, su doctrina, con preferencia a los tratados preliminares, se expresa con plenitud en la que es incuestionablemente su obra maestra, *El Criticón*. Así como *El Héroe*, *El Político* y *El Discreto* encuentran una especie de síntesis superior y última —alcaloide de quintaesencias— en el *Oráculo manual*, así todo el pensamiento de Gracián, su "Weltanschauung", halla relieve definitivo en *El Criticón*.

Si hiciéramos un balance numeral de los epígrafes que llevan las máximas del *Oráculo*, veríamos que una gran parte de ellas comienzan con una negación. "No entrar con sobrada expectación", "No tener algún desdoro", "En nada vulgar", "No ser intratable", "No estar siempre de burlas", "No ser malilla", "No cansar", "No afectar la fortuna", "No mostrar satisfacción de sí", "No ser acriminador", "No aguardar a ser sol que se pone", "No dar en paradojo por huir de vulgar", "No gastar el favor", etc. Y aun en aquellas máximas que son enunciadas de otro modo, la actitud que presuponen y el consejo que administran son siempre los mismos: cautela, prudencia, malicia, en último extremo, para bandearse en la vida y no sucumbir ante los semejantes, antes bien, saberlos manejar con arte y provecho. Pero ello con todo tiento y medida, pues el quid reside en *usar —no abusar— de las reflexas:* "No se han de afectar, menos dar a entender; toda arte se ha de encubrir que es sospechosa, y más la de cautela, que es odiosa. Úsase mucho el engaño: multiplíquese el recelo, sin darse a conocer, que ocasionará la desconfianza". Quizá ninguna máxima como la anterior (pero sin olvidar algunas otras complementarias: "conocer y saber usar de las varillas", "hacer depender", "obrar de intención, ya segunda, ya primera", "tener buenos repentes" y otras semejantes que aluden tanto al carácter como al ingenio) condensa tan clara y jugosamente la doctrina moral gracianesca. Ni hipocresía, ni artería, ni mala fe: sí, una permanente actitud a la defensiva, como consecuencia obligada de su idea del mundo y su concepto de los hombres.

Las conexiones y filiaciones que al *Oráculo* y a los tratados previos se buscan son menos claras que su influencia. Así, mientras *El Príncipe* de Maquiavelo y *El Cortesano* de Castiglione atienden, respectivamente —dicho "grosso modo"—, al hombre político y al hombre en sociedad, los pequeños libros de Gracián atienden al hombre íntimo, en su psicología eterna que llamaríamos profunda, pero sin ninguna actual implicación psicoanalítica. Y a propósito de Maquia-

velo: si para oponerse a la utilización abusiva que, con el fin de justificar las peores tiranías, se hizo de *El Príncipe*, surgió modernamente una corriente rehabilitadora del secretario florentino (queriendo ver no en ese libro "tan famoso como infame", sino en los *Discursos sobre las Décadas de Tito Livio*, lo esencial de su doctrina), con más razón podría llevarse a buen término una vindicación cabal del *Héroe* gracianesco. En este arquetipo, como en *El Discreto*, que condena hazañería y figurería, la virtud esencial —al igual que en su reflejo francés, *L'honnête homme*, de Nicolas Faret, según precisó René Bouvier[7] —es guardar la justa medida, no romper las medidas, en suma, ser "hombre en su punto". Más clara y probada está la ancha impronta que esos libros gracianescos marcaron mediante su reflejo en varios moralistas franceses, La Rochefoucauld y La Bruyère señaladamente. Y sin duda fue también aquel arte de penetración en los repliegues psicológicos lo que originó la admiración tan sabida de Schopenhauer y su resonancia en Nietzsche, parejo además de Gracián en la maestría aforística.

Karl Vossler sostiene que se exagera el alcance del pesimismo de Gracián interpretándole en el sentido de Schopenhauer y "se desconoce su origen reduciéndolo a desesperación religiosa y a metafísica pena del mundo". Añade que la viveza del estilo y los quiebros del ingenio prestados a sus pensamientos les dan cierto aire de juego, y no deberían ser tomados más que hasta cierto punto como una negación del mundo.

"El Criticón", espejo del mundo trabucado

Aceptemos efectivamente que así sea por lo que se refiere a los tratados breves y a su epítome del *Oráculo*; pero ¿cabría pensar lo mismo respecto a *El Criticón?* ¿Acaso este denso e impresionante libro no aparece desde sus primeras

7 *Le courtisan, l'honnête homme, le héros.* París, 1937.

páginas como un espejo negro de la realidad, como una interpretación absolutamente descorazonadora del universo humano? Ya en sus primeras "crisis" se modula la nota que más ha de repetirse a lo largo de las siguientes: una desconfianza radical, un recelo ante los hombres y la vida que no fuera bastante llamar escepticismo y que merece redondamente el nombre de pesimismo. Cuando (en la crisi IV) el náufrago Critilo advierte (con imagen gongorina), en la isla adonde fue arrojado, la proximidad de "unas montañas que vuelan, cuatro alados monstruos marinos, si no son nubes, que navegan", previene así al inocente Andrenio: "Ya estamos ante enemigos y ya es tiempo de abrir los ojos; ya es menester vivir alerta". "Oye a todos —le aconseja— y de ninguno te fíes. Tendrás a todos por amigos; pero guardarte has de todos como de enemigos". Y más adelante, al describir el "estado del siglo" y su encuentro con el sabio Quirón (uno de los varios mentores que hallan en el viaje), advirtiendo a "ciertos personajes que caminaban tan graves con las cabezas hacia abajo... y los pies para arriba", exclama: "Y así va el mundo cual digan dueñas: ¡mejor fueran dueños! No hallaréis cosa con cosa".

Expresión que, como otras análogas, puede paralelizarse extrañamente con una de Mateo Alemán en su amargo *Guzmán de Alfarache* (libro II, cap. IV): "Todo anda revuelto, todo apriesa, todo marañado. No hallaréis hombre con hombre: todos vivimos en asechanza los unos de los otros". "No había cosa con cosa; todo ardía en chismes, los unos se metían en las penas de los otros", exclama por su parte Quevedo en el *Discurso de todos los diablos*. Y después de ver numerosos monstruos, Andrenio exclama: "Hasta el cielo me parece que está trabucado y que el tiempo anda al revés". "Espera —dijo el Quirón—, que no está el mal en el cielo, sino en el suelo". "¡Que a esto llamen mundo!" —protesta Andrenio—. "Hasta el nombre miente. Calzósele al revés. Llámese inmundo y de todas maneras disparatado". Finalmente, Critilo sentencia: "El mismo fue siempre que es. Así

le hallaron todos y así le dejaron" *(Criticón,* I, VI). Surge nuevamente la confrontación con el *Guzmán*: "Este mundo no tiene remedio. No se espere mejor tiempo ni se piense que lo fue el pasado. Todo ha sido, es y será una misma cosa". Y paralelamente advierte Critilo a Andrenio: "Dichoso tú que te criaste entre las fieras, y ¡ay de mí! que entre los hombres, pues cada uno es lobo para los otros, si ya no es poco el ser hombre" *(Criticón,* I, IV)[8].

"O SUBE O BAJA..."

Si en Mateo Alemán el desengaño del mundo se revela a la luz de las aventuras de un pícaro, aunque se anegue o neutralice en un piadoso sermoneo; si en Quevedo el universo fantasmagórico y aun terrorífico de *Los sueños* es esencialmente un producto de su imaginación desbridada, ¿qué origen puede tener en Gracián? Su experiencia vital, limitada forzosamente al confesionario, a algunos viajes y, sobre todo, al comercio con libros y amigos, no pudo ser tan extensa como la de Alemán y Quevedo. Salvo lo imponderable temperamental, tampoco había en él ninguna actitud de reprobación mundana sistemática que lógicamente, en tal caso, le hubiera llevado hacia lo piadoso, por ejemplo, hacia la mística de un coetáneo y correligionario suyo como el P. Nieremberg. Más verosímil es, por ello, pensar en las circunstancias del contorno político español, en el estado de una España que ya había comenzado a iniciar su declive. El mundo hispánico que todavía pocos años antes para un Lope de Vega se presentaba poderoso y coherente, había dado señales de empezar a desmembrarse. De ahí que *El Criticón*

[8] Recordemos que fue José F. Montesinos —"Gracián o la picaresca pura", *Cruz y Raya,* 4, 1933—, el primero en descubrir sagazmente algunas de estas semejanzas entre Mateo Alemán y Baltasar Gracián, glosadas luego, con más énfasis que novedad, por F. Maldonado de Guevara en el capítulo "El ocaso de los héroes. *El criticón*", de *Cinco salvaciones.* Madrid, 1953.

—escribe Vossler— esté "lleno de presentimientos y ecos sombríos, inclusive de honda desconfianza, frente a todo el señuelo y la belleza de la vida terrenal". Por su parte, describiendo el panorama espiritual del siglo XVII, Ángel del Río [9] advierte cómo "a la fe en el destino superior de España —España como cabeza de un Estado universal y su emperador como pastor de ese Estado único que definía Hernando de Acuña en un soneto célebre— ha sucedido la amenaza del derrumbe político y de la decadencia interna, que van juntas con el aislamiento, el desprecio de lo extraño y el resentimiento nacionalista".

Este cambiarse las tornas, esta fatal mudanza de la fortuna, quizá no tuvo más lúcida expresión o más engañoso consuelo que en cierta alegoría de otro testigo de excepción, Saavedra Fajardo, cuando en una de sus *Empresas* escribía: "La saeta impelida por el arco, o sube o baja, sin suspenderse en el aire... Lo que más sube más cerca está de su caída. En llegando las cosas a su último estado, han de volver a bajar sin detenerse... Ninguna cosa permanece en la naturaleza". Y ése fue y será el destino de todos los países que alcanzaron alternativamente preponderancia mundial; y ése fue el sino de España.

Psicología comparada de los pueblos

De ahí la amargura y la resignación —más allá del pesimismo metafísico— que campea en Gracián; de ahí asimismo sus sátiras, incluso sus exageraciones al hablar de España y de los españoles. Así, por ejemplo, cuando escribe que "España se está hoy del mismo modo que Dios la crió, sin haberla mejorado en cosa sus moradores, fuera de lo poco que labraron en ella los romanos" (*Criticón*, III, 9). Juicio más equilibrado, en un contrapunto que alterna vejámenes

[9] Estudio preliminar de *Moralistas castellanos*. Clásicos Jackson. Buenos Aires, 1948.

y excusas, es el que aparece en cierto diálogo donde Andrenio y Critilo, camino ya de Francia, cambian sus impresiones sobre España. "Agridulce" es la palabra que, al parecer de entrambos, mejor la define. En cuanto a sus naturales, "tienen tales virtudes como si no tuviesen vicios, y tienen tales vicios como si no tuviesen tan relevantes virtudes". Véanse algunos rasgos: "Son muy bizarros; y de ahí les nace el ser altivos. Son muy juiciosos; no tan ingeniosos. Son valientes; pero tardos. Son leones; mas con cuartana. Muy generosos y aun perdidos [...]. Abrazan todos los extranjeros; pero no estiman los propios [...]. Son poco apasionados por su patria y trasplantados son mejores. Son muy llegados a la razón; pero arrimados a su dictamen. No son muy devotos; pero tenaces de su religión, y absolutamente es la primera nación de Europa odiada por tan envidiada" *(Criticón,* II, III).

El mismo rasero aplica Gracián para medir cualidades y defectos de otras naciones europeas. Así Francia (abreviamos los diálogos) es "gran provincia" pero "si se contentase con sí misma"; "poblada de gentes, pero no de hombres"; "fértil, pero no de cosas sustanciales"; "industriosa, pero mecánica"; "laboriosa, pero vulgar". En cuanto a los franceses: "qué belicosos y gallardos, pero inquietos; los duendes de la Europa en mar y tierra". "Un rayo en los primeros acontecimientos y un desmayo en los segundos". "Son dóciles, pero fáciles". "Oficiosos, pero despreciables y esclavos de otras naciones". "Ingeniosos, vivos y prontos; pero sin fondo". "Gente de gran cortesía; mas de poca fe, que hasta sus muchos Enricos no viven exentos de sus alevosos cuchillos" *(Criticón,* II, VIII).

De su paso por Alemania, ambos peregrinos hacen también un balance no menos riguroso. "Sin duda que su nombre fue su definición, llamándose Germania o germinando, la que todo lo produce y engendra, siendo fecunda madre de vivientes y de víveres y de todo cuanto se puede imaginar para la vida humana". "Sí, mucho de extensión y nada de intención, mucha cantidad y poca calidad". Y poco después

el mismo contrapunto de cualidades y de méritos para los alemanes que antes aplicó a españoles y franceses (y que asimismo extractamos): "Son los más grandes hombres de Europa. Pero no los mayores. Tienen dos cuerpos de un español cada alemán. Pero no medio corazón. Qué corpulentos. Pero sin alma. Qué hermosos. Nada bizarros. ¡Qué altos! Nada altivos. Hablan la lengua más antigua de todas. Y la más bárbara también. Son curiosos de ver mundo. Y si no, no serían dél..." (Idem, III, III).

Aunque los dos peregrinos hallen al fin a Felisinda (la felicidad) en Roma (si bien en el cielo), y en *El Criticón* esta ciudad aparezca libre de reparos como suma de todas ("término de la tierra y entrada católica del mundo"); aunque Gracián prodigue encomios sin mengua a sus ingenios y teja a Italia una corona de elogios, llega un momento en que Andrenio dice: "Solo una cosa le hallo yo mala". Pero esta cosa no es el "ser tan viciosa porque eso le viene de ser tan deliciosa", ni el "oler aún a gentil hasta en los nombres y en la vana estimación de las antiguas estatuas", ni en el "estar tan dividida y como hecha jigote en poder de tantos señores y señorcitos", sino "en haber tantos italianos, que si eso no tuviera, hubiera sido sin oposición el mejor país del mundo" (Idem, III, IX).

Pero al fin todos los ciudadanos de esos países van a parar al mismo destino: a la "jaula de todos" o locura de todo el mundo. Allí estaban "los ingleses metidos por vanos, los españoles por maliciosos, los italianos por invencioneros, los alemanes por furiosos, los franceses por cien cosas y los polacos a la otra banda". Nadie escapa a este "juicio final", más descarnado e intelectual, pero no menos impresionante, que el sueño del mismo título quevedesco. El único parangón posible de estos alucinantes alardes imaginativos no es literario, sino pictórico, está en los cuadros del Bosco. "¡Oh, qué bien pintaba el Bosco!", exclama Gracián en cierto paso. No menos riguroso se muestra Gracián al excogitar los hombres famosos que tienen entrada en la "isla de la inmortali-

dad", capítulo final del libro y lugar donde rematan su viaje los dos peregrinos. He aquí, por lo tanto, cómo este *Criticón* extraordinario, verdadera summa del juicio, une a sus muchas riquezas, a sus inacabables perspectivas, el ser también una temprana psicología comparada de los pueblos.

¿Desviación o superación de lo novelesco?

¡Extraño viaje el de Andrenio y Critilo! ¡Extraña geografía la de *El Criticón!* No abordaremos siquiera la cuestión de su precedente árabe: *El filósofo autodidacto*, de Aben Tofail, ya que tras las investigaciones de Emilio García Gómez parece probado que uno y otro libro tienen su fuente común en el *Cuento del ídolo y del rey y su hija.* Lo que nos importa señalar es que Andrenio y Critilo recorren largas tierras, atraviesan distintos países y lugares, pero ni en los reales ni en los fingidos sabemos por qué caminos llegan ni en qué vehículos se transportan. Sospechar una alfombra mágica es legítimo, pero no coincide muy bien con el realismo de otros detalles. Cierto es que todos los lugares visitados son alegóricos, que ni la "fuente de los engaños", ni el valle de las fieras, ni el golfo cortesano, ni el lugar donde prodigan sus embelecos Falsirena o Momo, ni el yermo de Hipocrindia ni tantos otros, admitirían una localización precisa; cierto que los numerosos Virgilios o mentores que encuentran en este viaje, no reducido a las tres estaciones de la *Divina Comedia*, y la muchedumbre de personajes que aparecen, son simbólicos. Pero el caso es que Critilo y Andrenio, aun siendo muy visibles, superan toda verosimilitud, enfrentándose con hombres y monstruos, venciendo todas las pruebas hasta mostrar ante el mérito su patente "legalizada del valor y autenticada de la reputación" para entrar finalmente en la "mansión de la eternidad".

He aquí, pues, una superabundancia de elementos y lances novelescos, vertidos en un cauce singular que va más allá

de la deshumanizada alegoría y se niega empero a ser novela. ¿Habrá que achacar esta negativa, esta evasión, al imperio dominante de lo moral, del afán moralizante tan visible en Mateo Alemán, que se atiene a la forma novelesca, como en Gracián quien se zafa de ella, manteniendo únicamente la tenue secuencia de una levísima intriga cosida por el hilo de dos personajes permanentes? Tal viene a ser afirmativamente la reveladora tesis sostenida por J. F. Montesinos. Éste, para explicar por qué la novela decae en España después de la magnífica obertura del *Quijote*, denuncia su derivación —y aun desviación— hacia la moral. Para este supuesto tan certero parte de otro: y es —de acuerdo con la tesis sostenida por Américo Castro [10]— que la "expansión del rencor" en la novela picaresca supone una tendencia a desvalorizar la vida, dejando en hueco sus contenidos humanos y culturales. Lo novelesco puro, por consiguiente, el elemento que asoma en *El Lazarillo de Tormes* se "hibridiza" de moral. Lo ético abstracto puede más que lo gozosamente inventivo. La materia propiamente ficcional se diluye y la moral acaba por "corroer lo novelesco". La hipótesis es seductora; su único riesgo pudiera estar en el de todas, en llegar a tomarse por una explicación unilateral y suficiente.

Sin embargo, el enigma subsiste: el afán de inquirir con exactitud por qué la novela española desaparece casi totalmente durante tres siglos de nuestras letras, desde Cervantes hasta Galdós —o al menos no encuentra ningún otro creador de talla pareja—, es motivo de desazón para quienes no se satisfacen con sucedáneos ni con explicaciones triviales. Marcos A. Morínigo [11] ha achacado tal ausencia al hecho de que fue el teatro, particularmente merced al influjo y expansión poderosa de Lope de Vega, el género que se alzó con la

[10] "Perspectiva de la novela picaresca", 1935. Ahora en *Semblanzas y estudios españoles*. Princeton, N. J., 1956.

[11] "El teatro como sustituto de la novela en el siglo de oro", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, V época, año II, número 1.

preeminencia como sustituto de la novela, ya al terminar el siglo XVI. He aquí, pues, un cargo contra el Fénix, que sería gravísimo si no se hallase compensado por otros descargos de tanto o mayor peso... Pero lo incuestionable es que Lope de Vega, tan diestro en lo escénico, erró completamente cuando, cediendo a su versatilidad, por emular a Cervantes o complacer a su amante de turno, "Marcia Leonarda" o "Amarilis" (o Marta de Nevares por su verdadero nombre), quiso abordar la novela, según muestran las cuatro que escribió y según confirma cierta frase de la declaración que precede a una de ellas (*El desdichado por la honra*): "Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias...". ¿Cabe más desatinado concepto de lo novelesco?

Mas dejemos esta cuestión tan compleja como incitante, que no puede resolverse al pasar, y que —como tantas otras de nuestra historia literaria— está esperando revisiones y claridades. Digamos únicamente —para finalizar— que, a pesar de todo, *El Criticón*, sin ser cabalmente una novela, tampoco se aleja tanto de lo novelesco. Lo prueba la fertilísima, inagotable imaginación que su autor muestra, ideando innumerables lances y episodios, con raíz verídica y observaciones realistas en muchos casos, aunque su atmósfera general y su proyección última sean alegóricas. Por ello, cabría preguntar si, en última instancia, *El Criticón* no está más cerca y más dentro de lo novelesco que el *Guzmán de Alfarache* y las demás novelas picarescas que siguieron. Y aun llevando a cierto plano de audacia el supuesto, podía pensarse si este libro impar no marca más bien una superación que un extravío de lo novelesco. Sobre todo, visto a la luz de nuestro concepto actual de la novela, cuando el género ha roto todos sus límites, acogiendo en sus nuevas e ilimitadas fronteras todas las especies y todas las especias, cuando el intelectualismo, lo discursivo, lo ensayístico, son ya más que ingredientes de lo novelesco y, por veces, se convierten en factor esencial.

GÓNGORA ENTRE DOS CENTENARIOS: 1927-1961

De los "no muchos" a la "inmensa mayoría"

He aquí que por natural privilegio de la edad, pero a costa de nuestra juventud —transcurrida con creces en el curso de dos fechas literarias históricas—, nos ha sido dado asistir a una doble conmemoración gongorina. El 23 de mayo de 1927 se celebró el tercer centenario de la muerte de don Luis de Góngora. Y el 11 de julio de 1961 se han cumplido cuatro siglos de su nacimiento. Este lapso temporal abarca precisamente poco más del período de treinta y tres años en que suele inscribirse la órbita de una generación. En 1927 era la nuestra, y lógicamente el aniversario gongorino pudimos vivirlo con plenitud, dando a aquella fecha una significación capital, viéndola como introducción a una época esencialmente innovadora, destructora de formas y ambiciosa, a la par, de nuevas normas, que por esto último gustaba de dorar, más aún, de alumbrar blasones tradicionales—y el más luminoso fue cabalmente Góngora. En 1961, nuestro papel ante el centenario gongorino, forzosamente hubo de ser muy distinto; ya no éramos actores, sino testigos o historiadores; la primera función correspondería a los veintiañeros de hoy, en el supuesto de que se sientan interesados no tanto por confirmar o rechazar nuestra revalidación de Góngora, como

por definir una nueva actitud, un concepto distinto de su poesía.

Mas lo que nos interesa es anotar la enorme disparidad de circunstancias en que uno y otro centenario —el de 1927 y el de 1961— se han producido. El primero tuvo una larga preparación: venía gestándose casi desde principios del siglo, años en que comienzan a insinuarse algunos signos de la vindicación de Góngora, que culminaría en 1927. En suma, sobrevino en el momento más propicio. El segundo, aparece en el seno de un ambiente literario de signo inverso, muy poco o nada predispuesto a la exaltación gongorina: cuando las corrientes que impulsan la tornátil rosa de los vientos soplan en muy otras direcciones, cuando se manifiestan preferencias, en nuestro ámbito idiomático de la poesía, más bien antigongorinas. ¿Se quieren testimonios? Véanse, por ejemplo —atendiendo a determinados hechos del último lustro— algunos rasgos: cierta tendencia al realismo, que algunos califican de histórico por no atreverse a decir social; el afán de insuflar un contenido al poema, más allá de su continente, haciéndole portador de un "mensaje"; la vuelta a lo narrativo, en contraste con la visión fragmentada de la realidad, traducida por imágenes inconexas y fulgurantes. Añádase a los anotados solamente otro rasgo, quizá el más expresivo; es el siguiente: así como en la década de los "veintes" (diré accediendo a usar un anglicismo que no casa bien con la naturaleza de nuestra lengua, que por eso mismo ella sola eliminará, más que por el momento se extiende arrolladoramente) la consigna era escribir para una selección, dedicando los libros (caso de Juan Ramón Jiménez) a la "inmensa minoría", así en los "sesentas" parece invertirse polarmente tal dirección y alguno de los últimos poetas (caso representativo: Blas de Otero) no vacila en titular desafiadoramente un libro: *Con la inmensa mayoría.*

Henos aquí, pues, como un balance anticipado de los cambios entre dos fechas —de centenario a centenario—, sumergidos en una atmósfera poética profundamente distinta.

Del anhelo de hacer un arte "no para los muchos", divisa de Góngora, que fue restaurada por los vanguardistas de 1920 y sucesores inmediatos, hemos pasado al deseo de un arte abierto, para los más; del extremo minoritario —con sus riesgos de amaneramiento y rarefacción— al extremo mayoritario, cuyos riesgos de abaratamiento cualitativo y de fácil tendenciosidad, no son menores; de la huida o elusión de la realidad a su alusión frontal y su enfoque directo; del poema concebido como un mundo aparte, con valor autónomo y leyes propias, entendido, en suma, como *creación* total, al poema que refleja los elementos de la realidad, apenas traspuestos o adobados, vistos en su maciza, cruel desnudez; de la selección y estilización de los medios expresivos, caracterizados por la sintaxis quebrada y la superabundancia prodigiosa de metáforas a su elocución más lisa y cotidiana (semejante a aquella que satirizaba Góngora en uno de sus arañazos polémicos contra la retórica de Lope de Vega: "con razón Vega, por lo siempre llana").

¿Quiere ello decir, quiere esta muda tan radical significar que los frutos del centenario gongorino de 1927 se hayan perdido o malogrado? No; se trata sencillamente de un lógico cambio del gusto, de una natural evolución de las preferencias poéticas y críticas: la que define y distancia dos generaciones consecutivas, ya que la existencia de una generación como tal se define fundamentalmente por sus reacciones contra la inmediata anterior. Pero esa discrepancia de criterios —no quizá respecto a la valoración de Góngora como a los conceptos estéticos que orientan a la última hornada— envuelve una cuestión más ardua, sobre la cual no resulta fácil hallar una explicación conciliadora.

Entre el "trobar clus" y el "mester de juglaría"

Me refiero al problema acaso capital de la literatura española desde los siglos clásicos; esto es, a la oposición, pocas

veces violenta, pero siempre latente, entre la literatura minoritaria y la mayoritaria, más concretamente entre el "trobar clus" y el "mester de juglaría"; en suma, entre el arte estilizado y el realista. Precisamente, uno de los hechos más notables, si no uno de los triunfos positivos del primer centenario gongorino, fue la superación de aquel distingo; se tradujo en la pasión puesta por uno de los artífices de dicha efemérides, Dámaso Alonso, en luchar contra la idea exclusivista del realismo, adscrito como rasgo único o fundamental de la literatura española, confrontada con otras literaturas europeas, vindicando una tradición opuesta, casi siempre oscurecida, pero no menos genuina que la del popularismo localista: la de una literatura antirrealista, selecta —hoy diríamos estilizada— y universal.

Por su parte, Don Ramón Menéndez Pidal, de acuerdo con su manera superiormente conciliadora, antes que ahondar diferencias, ha preferido cotejar valores y afinidades entre ambas direcciones del arte: actitud a la que ya me he referido en el primer ensayo de este libro.

Cosecha del centenario de 1927

Volviendo al cambio, antes esbozado, de criterios sobre la naturaleza y alcance de la obra literaria que se ejemplifica en la apreciación de Góngora: ¿cómo asombrarnos de que tal muda se haya producido si durante ese mismo tercio de siglo tuvo lugar no sólo un relevo de generaciones, sino también otros cambios muy profundos, tanto en las letras como en numerosos órdenes de la cultura y de la sociedad? Por lo demás, estas "vueltas" a los clásicos (en 1881 fue la de Calderón, en 1935 la de Lope, quien al igual que Góngora, volvería a actualizarse nuevamente en 1962, con motivo del cuarto centenario de su nacimiento), no significan, no pueden significar una restauración de sus normas o estilos —y desdichado quien así lo interprete, pues caerá fatalmente

en la caricatura y el anacronismo—; lo importante en la conmemoración de esas figuras reside en la actualización de sus problemas, en el replanteamiento de las cuestiones y técnicas que les dieron vida, con la consecuencia, claro es, de proyectar sobre sus obras la curiosidad de las nuevas generaciones de lectores. Y en este sentido, el centenario de Góngora en 1927, fue incuestionablemente un triunfo positivo. La cosecha de libros, estudios, discusiones, comentarios de toda suerte resultó extraordinaria; mucho más copiosa que la de ningún otro aniversario, hasta la fecha, en nuestro siglo, según hemos de recordar más adelante. La que pueda espigarse tras la nueva conmemoración de 1961 más bien se anuncia parca. No nos extrañe que así sea. Góngora para la generación de hoy no pasa de ser probablemente historia, una mera evocación retrospectiva. Góngora para la generación literaria de 1927 —tanto en España como en Hispanoamérica— fue actualidad, fue un tema vivo y apasionante, fue algo sentido como propio.

Razones del gusto vanguardista por Góngora

¿Por qué sucedió así? Pero antes debería responder a otra pregunta, aun a riesgo de asumir la primera persona del singular. ¿Por qué dimos entonces en leer entusiásticamente a Góngora varios aprendices de escritor? Por varias razones; apuntaré las mías. Ante todo, porque interesado profundamente en la nueva imaginería, concibiendo entonces lo poético como una incesante creación de metáforas insólitas, tal gusto hubo de llevarme derechamente hacia las proezas verbales de las *Soledades* y del *Polifemo*. Después, por una ingénita, tal vez subconsciente, pero desde luego ancestral propensión hacia lo barroco, que en un tiempo dejé fluir libremente, pero que luego he debido vigilar y sofrenar. (Definiendo esa tendencia racial yo he escrito en otra ocasión:

"... podría asegurarse que todos los escritores y artistas españoles nacen con unas gotas de barroquismo en la masa de la sangre. Cabalmente su esfuerzo más delicado, en el andar de las vidas y de los siglos, consiste no tanto en eliminar esta herencia, como en aclarar su corriente y alisar sus volutas")[1]. Y finalmente, por un movimiento de reacción polémica, por un espíritu de justicia y juvenil afán reivindicador; es decir, fuimos movidos por la intención de contrariar todo lo que hasta entonces solía decirse y leerse en tratados y manuales sobre Góngora y contra el gongorismo y el culteranismo.

No es, por ello, extraño, sino perfectamente justificado que al hacer tabla rasa de tantos valores pretéritos y contemporáneos en las páginas juveniles de mis *Literaturas europeas de vanguardia*, yo abriera un claro de excepción para Góngora. Así se explica que puesto a buscar antecedentes de "la imagen y la metáfora en la nueva lírica" (tal se titula un capítulo del libro mencionado) registrase precursoramente los de Góngora y Mallarmé. Tal asociación no era arbitraria. Cabalmente —contra lo que puedan imaginar algunos— la restauración de cualquier clásico siempre se ha producido así: por la vía de un moderno, quien le ha reabierto las puertas. Y fueron el simbolismo francés y el modernismo español, los movimientos que a fines del siglo XIX y principios del XX sirvieron de antesala para la "nueva presentación" o revaloración de Góngora.

En cuanto a Mallarmé, todavía años más tarde cuando se cumplió el cincuentenario de su muerte, 1948, y una revista de París, *Les Lettres* (núms. 9-10-11), me pidió una colaboración sobre su eco en la literatura española, yo, sin gran fantasía o exageración, pude comenzar así mi trabajo (consta ahora en *Las metamorfosis de Proteo*): "Mallarmé en español es un autor clásico. Existe desde el Siglo XVII: desde Góngora, desde Carrillo de Sotomayor; más aún, es-

[1] "Sentido y vigencia del Barroco español", en *Homenaje a Dámaso Alonso*, II. Gredos. Madrid, 1963.

taba prefigurado, desde la época del "gótico florido" con Juan de Mena y su *Laberinto de fortuna*, manadero de donde arrancan las más "luminosas oscuridades", y donde amanecen algunos de los cultismos y neologismos, cuya riada anegaría luego las *Soledades*". Y añadía: "No hay hipérbole, amigos (*Hyperbole! de ma mémoire...*). Si Mallarmé es fundamentalmente un barroco, y el barroquismo alcanza su expresión más contorcida y dramática en el arte y en la literatura de España, convendréis en que la poesía del autor de *L'après-midi d'un faune* no puede sonarnos a cosa rara o imprevista en español".

Dónde empieza la vindicación

Aunque mi propósito era registrar únicamente el estado actual, la situación de Góngora en los años posteriores al primer centenario, advierto ahora que tal itinerario resultaría incompleto si antes no recordásemos (resumiendo en unas ocasiones, y ampliando en otras, las aportaciones de Alfonso Reyes, Miguel Artigas, Dámaso Alonso y Emilio Orozco Díaz), algunos hitos importantes en los años finales del siglo XIX y comienzos del actual. Sólo entonces comienza la poesía de Góngora a ser apreciada y puesta en su sitio tras la oscuridad o menosprecio que padeció durante el neoclasicismo y el romanticismo, en contraste a la vez con la viva ola de curiosidad y las polémicas apasionadas que disfrutó en el siglo XVII.

Ya he dicho que la vía de acceso a la modernidad le fue abierta al gongorismo por los simbolistas y modernistas, cosa nada extraña, puesto que su poética significó una ofensiva contra el realismo, un primer auge de la exquisitez y aun de la rarefacción. Cierto es que el conocimiento y los supuestos en que aquellos se apoyaban eran muy parciales e insuficientes. No hablo todavía de Mallarmé, quien desde luego no había leído a Góngora (pero al que sin embargo debía ha-

ber tenido en cuenta Albert Thibaudet en el libro capital que dedicó a este último), mas en cuya estética, no obstante, es la única donde pueden descubrirse algunos lejanos paralelismos o analogías con la del cordobés, mejor que en otras. Me refiero a los casos de Verlaine y Moréas. El primero, aunque, al parecer —según nos cuenta Rubén Darío—, repitiese con frecuencia el último verso de la Soledad primera, poniéndolo además como epígrafe a una poesía: *a batallas de amor, campo de pluma,* y cuyo conocimiento, se sospecha, pudiera haberle llegado por boca de José María de Heredia, la realidad es que desconocía el español, al haberse detenido —nos cuenta un biógrafo— en los rudimentos de la gramática castellana. Caso parecido es el de Jean Moréas, quien experimentaba un sentimiento de admiración infusa por el autor del *Polifemo,* pues al encontrarse con Rubén Darío, según testimonio de éste, le saludaba así: "¡Viva don Luis de Góngora y Argote!".

Valgan lo que valieren estos testimonios, el hecho es que merced al autor de *Cantos de vida y esperanza* —quien una vez más actúa de mediador— el recuerdo y la exaltación de Góngora vuelven nuevamente a las letras españolas. Su propio testimonio de homenaje se expresa mediante el *Trébol* de sonetos que aparece en el libro nombrado, claramente miméticos del estilo gongorino, y particularmente el que finge dedicado por Velázquez a don Luis. ¿Hasta qué punto tuvo que ver Rubén Darío en el homenaje que una de las revistas más típicas del modernismo, *Helios,* dirigida por Juan Ramón Jiménez, Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala y otros, consagró a Góngora en 1903, y cuyo nuevo auge corre paralelamente al que entonces comenzaba a experimentar el Greco? Sin embargo, Darío no colaboró en ese número, pero sí otras figuras de entonces, tales como Antonio de Zayas y Navarro Ledesma, quienes contestan con artículos entusiastas al requerimiento de *Helios,* mientras Unamuno lo hace en tono desafecto para Góngora, y Azorín con una delicada glosa impresionista.

En el terreno de la crítica erudita es un hispanista belga, Lucien-Paul Thomas, quien da los primeros pasos —dentro del siglo— con dos libros titulados *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne* y *Góngora et le gongorisme*, que datan, respectivamente, de 1909 y 1911. L. P. Thomas se propuso —y logró— con ellos sacar a Góngora, del abismo de los "poètes maudits", según escribió luego en otro libro posterior, *Don Luis de Góngora* (1931), donde incluyó también traducciones; con ellas continúa las que poco antes habrán dado a luz en francés otros hispanistas (Francis de Miomandre, de veinticuatro sonetos, en 1921, Zdislas Milner, de veinte sonetos y del *Polifemo* en 1928, y Marius André del mismo libro, por aquellas fechas).

Dejando de lado la mención detallada de otras aportaciones extranjeras que contribuyeron a airear el nombre de Góngora y a vitalizar su obra (tales un artículo de Rémy de Gourmont en sus *Promenades littéraires* y otro de Arturo Farinelli), destaquemos una contribución capital en nuestra lengua, debida a quien iba a ser, sin pretenderlo expresamente, por la simple calidad de sus trabajos, "maestro de todos los gongoristas de hoy", "primer gongorista de las nuevas generaciones", según le ha calificado Dámaso Alonso, el único que puede más tarde compartir con él tal primacía. Me refiero a Alfonso Reyes. Este gran escritor mexicano —continental, más exactamente— ya en su primer libro, *Cuestiones estéticas* (París, 1911), incluye una conferencia titulada "Sobre la estética de Góngora", páginas de reivindicación juvenil, luego superadas en una serie de estudios sucesivos (los que reunió en *Cuestiones gongorinas*, 1927), y en uno de sus *Capítulos de Literatura española* (1945), el que rotula "Sabor de Góngora", que constituye la más vivaz y espléndida síntesis del itinerario vital-estético gongorino.

Góngora y Mallarmé

Y siguiendo el orden cronológico nos encontramos ya en la década del 20. En ese mismo año, no en un lugar académico, sino en una arquetípica revista de vanguardia (*L'Esprit Nouveau*, de París, número 3) un humanista e hispanófilo polaco, Zdislas Milner, publica un artículo superiormente atractivo (como su simple título sugiere): "Góngora et Mallarmé. La connaissance de l'absolu par les mots"; le había antecedido otro de Francis de Miomandre con análogo enunciado: "Góngora et Mallarmé" (en *Hispania*, París, 1918, recogido luego en el libro *Le pavillon du mandarin*, París, 1920). El insólito paralelismo podrá ser más o menos legítimo (años después Dámaso Alonso se aplicaría encarnizadamente a desmenuzarlo, sacando una conclusión negativa: *Estudios y ensayos gongorinos*, 1955, y *Góngora y el Polifemo*, 1960), pero su consecuencia inmediata fue muy importante: logró situar al poeta de las *Soledades* en nuestra atmósfera de preocupaciones poéticas, actualizarle, contemporaneizarle. Sin duda las analogías presentadas por Miomandre entre Góngora y Mallarmé eran obvias o muy exteriores (su común denominador de oscuridad, su preferencia compartida por la cabellera femenina, las flores, las piedras preciosas). Más fundadas se presentaban las que Milner ponía de relieve. Góngora, venía a decir el crítico polaco, es una última emanación del Renacimiento español, del mismo modo que Mallarmé es la postrera del romanticismo francés. No se trata de una influencia a través de los siglos, ya que Mallarmé (antes lo recordé) ignoraba al poeta español. Tampoco de un parecido fortuito, puramente superficial, de gusto o de temas. Por el contrario, nada más diferente, en cuanto a temperamentos y fondo inspirador que Góngora y Mallarmé; ni sus procedimientos y recursos son los mismos. Pero "lo idéntico en ambos es la fuente ideal de la ejecución poética, el estado psicológico del poeta, lo consciente y premeditado del esfuer-

zo, la religión lírica que profesan". Agregaba que en Góngora "la oscuridad es el resultado de un esfuerzo sabio, no un fin propuesto" y en Mallarmé, parejamente, "el resultado de una evolución interior del artista, una consecuencia del esfuerzo continuo hacia formas de expresión más perfectas".

De ahí —agregaré por mi cuenta— la voluntad de estilo común a ambos. En Góngora, se manifiesta por el camino del latinismo a ultranza, llevado por un afán aparentemente antitético: de un lado, retrotraer el castellano hacia una sintaxis que había dejado atrás, y, de otro lado, crear un idioma poético aparte, radicalmente distinto del *sermo vulgaris*, cuajado de neologismos y vocablos rutilantes, preciosos. En Mallarmé hay parejamente un afán de repristinar el idioma, de —según sus palabras— "donner un sens plus pur aux mots de la tribu". Sin entrar en otras precisiones, dejando a un lado ejemplos concretos, el resultado es que si bien no deben sobrevalorarse (como algunos hicimoh en el primer centenario) las *analogías* —tal la palabra exacta, rehuyendo cualquier otra que indique mayor proximidad— entre Góngora y Mallarmé, tampoco hay que descartarlas, máxime si advertimos a seguido que esas analogías gongorinas no son mayores ni menores que las que puedan mostrar con un Desportes, un Marino, un Chiabrera, o bien con Lily y Donne, puesto que movimientos como el gongorismo, el marinismo, el eufuismo y el de la "poesía metafísica", de hecho son radicalmente independientes y su única semejanza son las circunstancias espirituales de la época barroca que les dio origen.

Detractores y apologistas de antaño

Situémonos ya de una vez en las vísperas del centenario, señaladas por dos aportaciones positivas: en primer término la edición de los poemas de Góngora hecha por Foulché-Delbosc, que vino a anular en cierto modo todas las anteriores, puesto que estaba basada en un manuscrito, el de

Chacón, al parecer revisado por el propio autor. Después, la primera biografía y estudio crítico completos, *Don Luis de Góngora y Argote* (1925), por Miguel Artigas, obra rigurosa en la erudición y concebida con un criterio moderno, que, a pesar de los avances parciales posteriores, sigue siendo irremplazable. Quizá el único reparo que pudiéramos hacerle es no haber dado suficiente extensión a la tolvanera polémica engendrada por las *Soledades;* no haber detallado ese largo y sabroso capítulo de la historia literaria del 1600, mediante la narración de los ataques y defensas del gongorismo, a partir de las dos cartas censorias de Pedro de Valencia (1613). Este fue el primero en señalar el reparo en que otros insistirían hasta la saciedad, la "afectación de hincharse y decir extrañezas y grandezas o buscar gracias y agudezas y otros afeites ambiciosos y pueriles (o juveniles a lo menos) que aflojan y enfrían y afean", recomendando: "virtud del decir es la claridad". Fue seguida del *Antídoto contra las Soledades* (1623), de Juan de Jáuregui, contestado a la vez por el *Examen del Antídoto* o *Apología de las Soledades,* de don Francisco de Córdoba, Abad de Rute; y luego de numerosos escritos en pro y en contra. Entre estos últimos, los de Cascales (1634) y Faria y Sousa (1630), pero haciendo notar que prevalecieron los primeros, iniciados por Pellicer con las *Lecciones solemnes* (1630) y seguido por Martín de Angulo (1635), Salazar Mardones (1636), Salcedo Coronel (1636-1648), entre otros varios comentaristas, sin olvidar la intervención lateral de Lope de Vega en cierta *Epístola a un Señor destos reinos* (1624), muy conciliadora, en contraste con la aspereza y burla de sus sonetos antigongorinos. Inclusive en el Nuevo Mundo la polémica tuvo repercusión —aunque algo tardía: "vivimos muy lejos los criollos", decía su autor en 1662— merced al *Apologético en favor de Góngora,* original de un cura del Cuzco, Juan de Espinosa Medrano, "El Lunarejo", replicando a un ataque del citado portugués Faria y Sousa (1639). (Es sensible que la mayoría de esos textos, todos ellos

raros, nunca hayan sido reeditados juntos, salvo algunos por Eanice Joiner Gates, en su integridad, o al menos en extractos suficientes).

En 1927. Aportaciones de Dámaso Alonso

Y henos aquí ya —retrospectivamente—, en 1927. Registrar las publicaciones de tal fecha y años inmediatamente posteriores, resultaría superfluo, puesto que esta labor ya fue cumplida por Dámaso Alonso, hasta 1932, en el capítulo final de sus ya citados *Estudios y ensayos gongorinos*. Posteriormente el itinerario más completo de las vicisitudes críticas gongoristas ha sido el establecido por Elsa Dehennin en *La resurgence de Góngora et la génération poétique de 1927* (París, 1962). Sin embargo, con el fin de examinar lo esencial de aquella cosecha, o verla con distinto enfoque o reparar algunas omisiones, tampoco resultarán inútiles las siguientes precisiones. Desde luego, en cualquier caso, la justicia obliga a comenzar con la mención del propio Dámaso Alonso, ya que su prólogo a la edición de las *Soledades*, seguido de una "versión" y comentario del texto gongorino, señala una aportación sustancial. Su designio inicial es idéntico al que entonces nos movía a otros: el propósito reivindicador de un poeta y un estilo poético que habían quedado escarnecidos o disminuidos tras la famosa diatriba de Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*. Mas advirtamos, al pasar, que esta reprobación de Góngora contrastaba (y esto no se ha señalado debidamente) con su actitud no apologética, pero sí más bien benévola del otro extremo barroco, el conceptismo de Quevedo y Gracián. No es que Menéndez y Pelayo llegue a mostrar tanto como simpatía por Quevedo ("se pierde por lo profundo como otros por lo brillante"; antes había calificado a Góngora de "pobre en ideas y riquísimo de imágenes"), pero sí señala que "el conceptismo, lejos de nacer de penuria intelectual, se fundaba en el refinamiento de la abstracción". Lo que en ningún caso puede aceptar Menéndez y

Pelayo es el supuesto de que en tales fenómenos —como causal extrínseca al menos, en la tendencia común a rehuir la visión frontal de las cosas— tuviera algo que ver el reflejo de las oblicuidades, de las cautelas que en el orden del pensamiento eran forzosas bajo la presión teocrático-social del Siglo XVII.

Esas reservas y negaciones explican el tono exaltado y apologético, inclusive el mismo título, del prólogo de Dámaso Alonso, "Claridad y belleza de las *Soledades*", que suena como una deliberada réplica a la "oscuridad" y "monstruosidad" de que habían sido motejadas. Anticipaba ahí su autor algunos puntos esenciales, que han pasado a ser justificadamente artículos de fe, y que luego él mismo desarrolló en trabajos posteriores, sobre todo en *La lengua poética de Góngora* (1933).

A propósito de esta "lengua poética" advertía que, en principio, no era distinta de la habitual en la poesía de tradición renacentista, pero sí diferente "por la constancia, por la repetición del procedimiento, y además por la frecuencia con que se da el elemento irreal o metafórico, sin que aparezca explícito por ninguna parte el término real de la comparación", señalando que tales metáforas "carecen casi siempre de novedad, pero permiten huir el nombre grosero y el horrendo pormenor: son como un bello eufemismo". "La poesía (había escrito Ortega, y también a propósito de Góngora, en un artículo que más tarde examinaremos) es eufemismo", es "eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente las tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre". Y respecto a la originalidad: Dámaso Alonso, en cuanto panegirista, sigue la tradición de todos los que le habían precedido, desde los tiempos de Salcedo Coronel y de Salazar Mardones, quienes para justificar el estilo y las metáforas gongorinas se afanaban en buscarles precedentes clásicos (Virgilio, Ovidio, sobre todo): en suma —como escribió intencionadamente Al-

fonso Reyes— "procuran quitarle originalidad a su autor: exactamente lo contrario de lo que hoy haríamos". Pero es que tal concepto de originalidad, por cuya búsqueda hoy nos desvivimos, es un concepto moderno; y cabalmente en los siglos XVI y XVII —y aún en el XVIII hasta el romanticismo— lo contrario, la tradicionalidad, la continuación, era aquello que se estimaba y valoraba. No oscuridad, sí dificultad —precisaba Dámaso Alonso—. Y aún más, llegaba a concluir: "no oscuridad: claridad radiante, deslumbrante". "No vacío, no nihilismo poético: iluminada plenitud, pletórica plenitud".

Otro de los puntos de vista impuesto por los estudios de Dámaso Alonso ha sido la negación categórica de los "dos Góngoras" (el claro de las letrillas y romances; el oscuro de las *Soledades* y el *Polifemo*), demostrando que no hay en él un cambio sustancial, que la "segunda manera" es una "intensificación" de la primera. En vez de una división tempoespacial de la obra de Góngora, proponía, por consiguiente, "una división longitudinal que corre a lo largo del mismo transcurso de tiempo (1580-1626)", puesto que desde el principio hasta el fin de su vida alterna lo popular y humorístico con lo noble o elevado. Resumiendo, afirma que "el arte de Góngora es, desde sus comienzos, una continuación del culteranismo del siglo XVI, con profundas raíces ligadas al desarrollo del petrarquismo; y el arte de Góngora, en las *Soledades* y el *Polifemo*, es una consecuencia de la acumulación e intensificación de esos elementos que ya existían en su poesía en el principio mismo de su carrera de escritor". Estos puntos de vista, que —según advertí— vinieron a dar al traste con la habitual y tajante escisión de los dos Góngoras (un "príncipe de la luz" y un "príncipe de las tinieblas", según la clasificación de Cascales), si bien ya habían sido anticipados parcialmente, desde pocos años atrás, por Alfonso Reyes y Miguel Artigas, cobraron, a partir de Dámaso Alonso, mayor peso y certidumbre y fuerza, merced a la riqueza de sus argumentos y a la convicción persuasiva con que supo exponerlos.

LOS DEL 98, RETICENTES

Sin embargo, el homenaje que el mismo autor había proyectado, con un grupo de compañeros generacionales, consistente en la publicación de las obras completas de Góngora, por la *Revista de Occidente*, quedó trunco, pues de los seis tomos proyectados sólo llegó a aparecer —aparte de las *Soledades*— uno más —el de *Romances*, editado por José María de Cossío— y otro, de carácter más bien marginal, una antología miscelánea en honor de Góngora, compilada por Gerardo Diego.

Pero si en materia de libros no fue muy pródigo el mismo año del centenario, sí abundó en números especiales de revistas, artículos y conferencias. Dejando a un lado —por más conocido o recordado— el número de homenaje de la *Revista de Filología Española* (IV, 1927) y algunos de carácter puramente poético (como los de *Verso y prosa*, *Litoral* y *Lola*), detengámonos en el de *La Gaceta Literaria* (núm. 11, junio 1927), cuya preparación corrió a cargo de Giménez Caballero y mío. Ante todo, tenía un carácter internacional, puesto que en sus páginas colaboraron algunos de los más notorios gongoristas o hispanófilos de varios países, por ejemplo, Jean Cassou, Helmuth Petriconi, Valéry Larbaud, L. P. Thomas, Carlo Bosselli. Después, a fin de confrontar la opinión de los maestros del 98 con el parecer de la nueva generación, solicitamos juicios de Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, Machado... Las respuestas de todos ellos fueron reticentes, cuando no hostiles; por ignoradas u olvidadas no dejará de resultar curioso resumirlas. Así Unamuno, quien comenzaba diciendo —desde su destierro de Hendaya— que en realidad no conocía a Góngora. "El gongorismo me lo vedó siempre, impidiéndome el deseo de llegar a él. Porque Góngora era seguramente él, Góngora, y no gongorista, ya que todo "ista" es un otro que sí mismo, y presumo que Góngora era y es él mismo". En cuanto a Baroja, y de acuerdo

con una obsesión muy suya, contestaba diciendo que en el caso de tener que escribir sobre Góngora "creería encontrarle una raíz semítica". Valle-Inclán, por su parte, era tan categórico como áspero: "¡Inaguantable! De una frialdad, de un rebuscamiento de precepto...". Y finalmente, Antonio Machado se excusaba, pero su opinión quedó expuesta años más tarde, a través de su "alter ego" Juan de Mairena y su condenación del barroco, que él personalizaba en Calderón, aunque respecto a Góngora dejaba caer alguna salvedad personal. Opiniones, por cierto, éstas de Mairena, muy discutibles, aunque todavía no lo hayan sido, ya que es más fácil y cómodo asentir que contrariar.

La aportación de "La Gaceta Literaria"

Una curiosidad poco recordada contiene también ese número de *La Gaceta Literaria:* cierto "Romance apócrifo de don Luis a caballo", por Federico García Lorca. Es el que comienza: "Por el real de Andalucía / marcha don Luis a caballo. / Va esparciendo su manteo / negra fragancia de nardos / y luciendo un repertorio / en los pliegues de sus paños, / el viento, escultor de bultos / y burlador de romanos". Don Luis se encuentra con tres personajes que tienen aire de asaltantes. Una niña, que ha acudido a sostener el estribo de Don Luis, al apearse, les pregunta: "¿Cómo os llamáis, barbianes?" "Van diciendo uno, dos, tres: / José María el Temporano. / El príncipe de Esquilache. / Justo García Soriano. / De la abierta carcajada / don Luis se ha desquijarado". Como puede verse todo este improvisado romancillo se encamina a burlarse del último nombrado, un erudito, a quien en aquellas fechas había declarado la guerra la nueva grey poética, pues García Soriano estaba empeñado en negar toda singularidad a Góngora, acusándole de plagiario o aprovechador de don Luis Carrillo de Sotomayor, "cuatralbo de las galeras de España" y poeta muerto

joven (1582-1610); éste había antecedido ligeramente a Góngora en algunos poemas, y, sobre todo, con su *Libro de la erudición poética*, que ha venido considerándose como el manifiesto del culteranismo.

Entre las demás colaboraciones españolas sobresalían una de Ramón Gómez de la Serna, surcada por sus habituales, fulgurantes, adivinaciones; otra de Jorge Guillén, a propósito de la originalidad de Góngora: "original como lo es el clásico: acomodando su talento a un estilo previo, al estilo"; lo sensible es que Guillén dejara inédita la tesis gongorina que escribió en aquellos años. Otros colaboradores eran: Benjamín Jarnés, bajo un título gongorino "Oro trillado y néctar exprimido"; Rafael Alberti, quien anticipaba un fragmento de su continuación de las *Soledades*; también, a modo de homenaje, Antonio Espina firmaba una imitación del cordobés; intervenían, finalmente, Gerardo Diego, Mauricio Bacarisse, etcétera. Naturalmente, en este etcétera, estábamos los que nos habíamos reservado los lugares finales del número, el director de *La Gaceta Literaria*, Giménez Caballero, y yo como secretario.

Confieso que tenía casi olvidada la media columna que allí dediqué entonces a Góngora; de ahí la grata sorpresa que experimenté bastantes años más tarde al advertir que merecía el honor de ser recordada por Menéndez Pidal en su estudio "Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas" (incluido en *Castilla, la tradición, el idioma*, 1945). En rigor, aquella página mía no pasaba de ser un signo más de la plural reacción polémica contra el vilipendio padecido por Góngora, el gongorismo y lo barroco. Llevado de tal ímpetu no vacilaba hasta en deformar y exagerar algo las cosas. Pero júzguese por la siguiente transcripción: "La poesía de Góngora —escribía yo— no es clara ni es oscura, ¡cesen, al fin, esas distinciones escolares o gregarias! La poesía de Góngora es esencialmente poética, mundo aparte y distinto. Belleza inmanente, pero imperecedera. ¿Por qué? Porque no está escrita en castellano secentista, ni en latín, ni en griego.

Está elaborada con una lengua propia, extraordinaria, disímil de todas las conocidas. Una lengua que Góngora —genialmente— inventó. (De la manera como se inventa poéticamente: sacándosela de la cabeza, de la médula, del genio)". "Don Luis, con las *Soledades* y el *Polifemo*, realiza la hazaña más revolucionaria y fructuosa que registran los anales de nuestras letras: la creación de un lenguaje poético. Puro, genuino, diferenciado. Un lenguaje poético que comienza y termina en sí mismo. Un lenguaje transustanciado, metafórico, que no pretende reflejar el mundo real y circundante; creador, porque crea a la vez un orbe poético insólito. Un lenguaje, en suma, que Góngora, heroicamente, ha estado hablando solo durante tres siglos, frente al extranjerismo, la mudez de gentes alalas, hasta hoy, hasta encontrarse con nosotros, sus colingüistas".

En la América Hispánica

En cuanto a otros números de revistas sobre el mismo tema, mencionaré únicamente el de la revista que en cierto modo correspondía en la Argentina a *La Gaceta Literaria*: me refiero a *Martín Fierro*; en un número del mes anterior (41, mayo 1927) incluía varios artículos sobre Góngora. Los encabezaba uno de Jorge Luis Borges, esta vez más bien irónico, en contraste con anteriores alabanzas. Ricardo Molinari, el poeta argentino más finamente empapado de reminiscencias clásicas, fingía un diálogo "a las 3 y 15 del día 24 de mayo de 1627 en un pasillo de la catedral de Córdoba", es decir, el día en que murió Góngora, entre sus amigos y detractores. Francisco del Corral, Cristóbal de Heredia, Jáuregui, Salcedo Coronel, etc. Pedro Henríquez Ureña, aunque inicialmente se fijase en el Góngora "precursor" del simbolismo francés y del modernismo español, declaraba preferir a Góngora en sí, sin referirle a "sucesiones hipotéticas". Finalmente, Arturo Marasso firmaba unas breves líneas, probable resumen o anticipo de alguno de los escritos más ex-

tensos que luego dedicaría a *Góngora y el gongorismo*, título del que publicó en 1943, y que luego reaparece en sus *Estudios de literatura española*, ricos de erudición y de agudeza interpretativa. Puestos ya a citar contribuciones argentinas, no olvidemos las de Ángel J. Battistessa ("Los sonetos de Góngora", *Nosotros*, núm. 82, enero de 1943), Orestes Frattoni (*Historia del soneto en Góngora*, 1948) y Emilio Carilla (*El gongorismo en América*, 1946). Menos aún conviene olvidar la primera edición asequible y moderna de las *Obras completas* de Góngora por Juan e Isabel Millé Giménez. En México, la conmemoración gongorina se manifestó en varios trabajos, particularmente uno de la revista *Ulises*, por Ermilo Abreu Gómez, ya que él, como devoto de Sor Juana Inés de la Cruz, era el más indicado para rendir pleitesía al modelo barroco español.

Dos contribuciones sustanciales: Lorca y Ortega

Pero volviendo al año del primer centenario gongorino en España: dos aportaciones sustanciales de esa fecha fueron las de Federico García Lorca y José Ortega y Gasset. La del poeta consiste en una conferencia muy conocida sobre "La imagen poética en D. Luis de Góngora". Aunque según declaración propia (así me lo decía en la carta donde me acompañaba una copia) fue escrita para ser leída, con fines de divulgación, ante sus amigos de Granada y sus compañeros en la Residencia de Estudiantes de Madrid, no deja de contener atisbos muy personales. Por ejemplo, estos que nos iluminan tanto o más que sobre Góngora sobre el mismo Lorca. Comentando aquella frase de Paul Valéry donde sostenía que el estado de inspiración no es el más conveniente para escribir un poema, Lorca asiente así: "El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo interior. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún artista trabaje en estado de fiebre.

[...]. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración de la imagen, pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra, y en Góngora no se sabe qué admirar más, si su sustancia poética o su forma inimitable e inspiradísima. Su *letra* vivifica su espíritu en vez de matarlo. No es espontáneo, pero tiene frescura y juventud. No es fácil, pero es inteligible y luminoso. Aun cuando resulta alguna vez desmedido en la hipérbole, lo hace con una gracia andaluza tan característica que nos hace sonreir y admirarlo más, porque sus hipérboles son siempre piropos de cordobés enamoradísimo".

A modo de culminación y remate de esta memoranda del año gongorino, evocaré el penetrante ensayo de Ortega (*El Sol*, Madrid, 5 junio 1927, recogido luego en *Espíritu de la letra*, 1927), donde hay afirmaciones que rebasan el pretexto inicial y son más bien normas de su doctrina estética, de su concepto de la poesía entendida como desrealización y deshumanización. Recordemos únicamente éstas: "Gran error creer que la poesía es naturalidad: no lo ha sido nunca mientras fue poesía. La antigua, la clásica, mucho menos natural que la nuestra. Homero, como Píndaro, comienzan por hablar en un idioma convencional que no habla pueblo alguno. Su tema —la mitología— tampoco es natural, sino, por definición, materia sobrenatural". "Poesía no es naturalidad, sino voluntad de amaneramiento. Su historia se desarrolla en potencias crecientes de amaneramiento". Y luego, reaccionando, como todos entonces, contra la lapidación de Góngora por "oscurista", escribía Ortega: "El poeta ha hecho su camino en sentido opuesto [al del lector de un jeroglifo]: parte de una realidad y busca su transcripción poética, por decirlo así, su doble en el transmundo lírico. Esto es lo que nos da: su propósito es precisamente tapar lo real, encubrir lo cotidiano con fantasmagoría". Ahora bien, a despecho del tono vindicativo de su artículo, Ortega, según su hábito, alternando el

entusiasmo con la restricción, finalizaba con algunas objeciones: "Góngora intenta restaurar la inspiración pineal y mira el universo con el ojo ígneo de Polifemo. Las cosas que habían caído en la quietud y en la prosa vuelven a la danza de las metamorfosis. El racionero, irónicamente, prestidigita y se saca cisnes de las mangas, convierte en áspid la flecha, el pájaro en esquila, la estrella en cebada rubia. Eternamente la poesía ha consistido en dar gato por liebre [...] Yo preferiría, sin embargo, que los jóvenes argonautas de la nave gongorina se complacieren en limitar su entusiasmo. Hay que definir la gracia de Góngora, pero, a la vez, su horror. Es maravilloso y es insoportable, titán y monstruo de feria: Polifemo y a veces sólo tuerto".

Otras fronteras

Más allá de la primera fecha centurial gongorina en este siglo, y como una prolongación de los ecos que entonces suscitó, siguen apareciendo libros y estudios diversos sobre el tema. No he de mencionar todos (aunque entre ellos figuran algunas obras tan importantes como las de Walter Pabst, *Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten Polifemo und Soledades*, 1930; Alda Croce, *La poesía de Luis de Góngora*, entre otras; y estudios sueltos de Karl Vossler, en *Escritores y poetas de España*, Leo Spitzer, etc.); sí sólo anotar someramente dos de ellos: en primer término, la tesis de Eunice Joiner Gates, *The Metaphors of Luis de Góngora* (Philadelphia, 1933) y el capítulo de Pedro Salinas sobre Góngora en su libro *Reality and the Poet in the Spanish Poetry* (Baltimore, 1940), cuya original versión castellana ha sido incorporada a sus *Ensayos de literatura hispánica* (Madrid, 1958). A semejanza —no podía ser otra cosa— de todos los autores que examinaron de cerca los procedimientos estilísticos de Góngora, E. J. Gates exhibe la larga ascendencia de sus metáforas, tanto en la poesía latina (Virgilio, Ovidio, Marcial, Claudiano), como en la italiana (Petrarca, Torcuato Tasso)

y en la propia castellana (Garcilaso y Herrera). Señala además que la mayor parte de sus imágenes derivan de la historia, la geografía, la heráldica, la mitología, en suma de un mundo libresco, más que de los fenómenos de la naturaleza.

Derechos del poeta y derechos del público

Para Pedro Salinas la actitud de Góngora ante la realidad no es evasiva, no es de huida o elusión, sino todo lo contrario, de exaltación. "Góngora —escribe— es un enamorado de lo real. Pero lo exalta, lo sublima de tal modo, que el mundo se convierte en una maravillosa fiesta de la imaginación y los sentidos". Este ensayo de Salinas atrae especialmente nuestro interés porque en sus páginas, su autor, a propósito de Góngora y de los cultismos, replantea con vistas nuevas una cuestión de ayer y de hoy: la inteligibilidad de la poesía. Y a propósito de la pregunta usual: "¿tiene derecho el poeta a escribir una poesía que no sea directa y sencillamente inteligible para todos?", Salinas examina la batalla entablada entre lo que él llama "los derechos del poeta y los derechos del público". "El artista moderno —escribe—, sobre todo desde el romanticismo, ha venido afirmando cada día con más ahínco su personalidad, sus privilegios de individualidad espiritual". Tanto que ha llegado a convertirse en egotismo. De esta suerte se ha creado un lenguaje suyo, "escapado de toda norma común, con una pretensión de originalidad, de novedad que tenía que chocar con lo que el lenguaje lleva en sí de costumbre, de repetición y cosa usada". Sin embargo, "paralelamente a ese anhelo de afirmar su yo, del artista, el público va aumentando su formidable yo colectivo, va queriendo imponer su vasta personalidad anónima". "Si el artista tiene derechos, parece decir el público, también los tengo yo: él escribe para mí, debe escribir para mí. ¿Y qué es lo que pide el público? Simplemente, entender. Todo esto parece un gran equívoco, un enorme *ma-*

lentendu. Porque si el público quiere entender, el poeta, a su vez, desea ser entendido". ¿Cuál es la solución, hay alguna esperanza de acuerdo? Para Salinas está en que "el arte innovador vaya creándose su propio público, vaya conquistando zonas de buena voluntad e inteligencia en la vasta masa anónima del público general". Algo semejante a lo que pasó —según frase de Proust— con los últimos cuartetos de Beethoven: crearon un público que antes de ellos no existía, para entenderlos y gustarlos.

Reflejos del cambio de valoración en las Historias literarias

Finalizando este recorrido, fatalmente quizá algo árido (al menos no tan vivaz y colorido como el que hubiera resultado al exponer las polémicas gongorinas del Siglo de Oro, o la de Lope de Vega con los preceptistas aristotélicos), lo interesante ahora sería señalar el cambio de valoración experimentado por Góngora y el gongorismo a partir de 1927. Para ello más ilustrativo que emprender otro viaje por los libros críticos o los estudios particulares propiamente dichos, sería hacerlo a través de las historias generales de la literatura española, testimonio mayormente expresivo aún, puesto que estas suelen reflejar criterios medios, la tónica de las opiniones más comúnmente aceptadas.

Haciendo sondeos en algunos de los más frecuentados textos de esa naturaleza, véase, a modo de contraste con otras del siglo actual, una opinión de mediados del siglo XIX, la de George Ticknor; éste, en su *Historia* de 1849, censuraba abiertamente la extremosidad de las últimas poesías de Góngora que "llegan a ser ininteligibles a fuerza de absurdas", por la "introducción de voces nuevas, el uso de vocablos anticuados y los giros forzados y antinaturales, enteramente extraños al habla castellana, de donde resultó que sus versos, aunque brillantes, no se entendían y vinieron a ser una especie

de logogrifos". Tal la opinión canónica en el siglo XIX, herencia de la de Luzán en su *Poética*, en el XVIII, y a la vez ésta derivada de Lampillas. Reflejo de ella hay todavía en otro texto posterior, aunque de carácter más abierto y comprensivo, y asimismo muy leído. Me refiero a la *Historia* de Fitzmaurice Kelly, cuya primera edición data de 1901. En la de 1916, probablemente corregida en el punto que nos importa, todavía prevalecen las reservas, no tanto contra Góngora, pero sí contra el gongorismo al que califica de pernicioso. "Un siglo —escribe— le fue menester a España, para librarse del gongorismo, nombre que ha llegado a ser en España sinónimo de todo lo malo en literatura". Y menos de un cuarto de siglo —apostillaríamos— le ha bastado para invertir radicalmente esa condenación. No tenemos a la vista las primeras ediciones de otra *Historia* muy conocida, la de Hurtado y González Palencia, pero probablemente el criterio que en aquella se exponía no era tan "actual" como el que resalta en la cuarta edición de 1940 y posteriores. Aun reconociendo que "las innovaciones de Góngora, dentro del gusto culterano, fueron muy notables y de indudable valor artístico, por ensanchar el lenguaje poético", los autores mencionados no dejaban de pagar tributo al lugar común, afirmando que "el mal estuvo en sus discípulos y seguidores", quienes acabaron por "dar en lo extravagante y en los artificios más acentuados e inoportunos".

La *Historia*, de Ángel Valbuena y Prat (primera edición de 1937), puesto que su autor pertenece a la generación que inició las exaltaciones de Góngora, es quizá la primera obra de carácter general donde se advierte claramente el nuevo criterio. Ante todo, para tratar a nuestro autor, comienza por el principio, por lo que otros habían rehuido o ignorado; es decir, por insertar a Góngora en su época, el Barroco, trazando una breve caracterización de dicho estilo en la literatura y en el arte; contrapone, por ejemplo —aunque de modo algo elemental—, lo renacentista de la poesía de Garcilaso y Camoens con lo barroco de Quevedo y Góngora. Y

tras uno de los exámenes más cabales y minuciosos que en obras de la naturaleza de su *Historia* se han hecho, Valbuena concluye que "las *Soledades* son más bien una magna lección de poesía que un poema" y que "en la meditación y paladeo de un grupo de versos está el deleite mayor que pueden ofrecer estas imágenes apiñadas, más que en la lectura seguida y continuada de toda la obra".

Y a partir de dicho manual, todas las siguientes historias generales de la literatura española muestran la misma abierta comprensión y moderna interpretación del fenómeno gongorino: así las de Ángel del Río (1948 y 1963), Juan Chabás (1933-1936-1944), las sintéticas de Julio Torri (1952) y Serrano Poncela (1959) y otras, hasta llegar a la última en fecha (1960), de E. Diez Echarri y J. M. Roca Franquesa. En cuanto a una obra de carácter más vasto, como es la *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por G. Díaz-Plaja, tanto el capítulo correspondiente a Góngora del volumen III (1953) a cargo de Emilio Orozco Díaz, como otro subsiguiente de Antonio Gallego Morell sobre "la escuela gongorina", están plenamente encuadrados dentro del criterio moderno que venimos señalando. Del mismo profesor Orozco, uno de los pocos especializados en los *Temas del Barroco* (título de un libro suyo, 1947, a más de otro sobre Soto de Rojas, *Introducción a un poema barroco granadino*, 1955), hay que alabar el esfuerzo de síntesis que supone su tomito divulgador *Góngora* (1953); otro tanto deberemos decir de la última publicación de Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"* (1960). Sobre el mismo tema, una aportación última importante es *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (1958), por Antonio Vilanova.

El mismo cambio, desde luego, se advierte en las debidas a autores extranjeros; así en la de Aubrey F. G. Bell, *Castilian Literatura* (1938), y en las de Hugo Gallo (1952), Ludwig Pfandl (1929) y Gerald Brenan (1951), sin duda esta última la más libre y personal.

Respecto a las historias universales de la literatura, y ateniéndome solamente (lo mismo que en los casos anteriores, por supuesto) a aquellas que tengo al alcance de la mano, la consideración del gongorismo es ahora la ya admitida, aunque el espacio que se le conceda sea breve, como es el caso del capítulo de Paul Verdevoye sobre literatura española de la *Histoire des littératures* de La Pléiade (1956), o en el de J. M. Cohen con su *History of Western Literature* (1956). Pero, si esta limitación espacial no tiene nada de extraña, sí lo es que hasta el simple nombre de Góngora resulte omitido en otras, particularmente inglesas, aunque sus autores, novelistas, no pasen de ser aficionados en la disciplina histórico-literaria. Me refiero concretamente —y aunque sólo sea por mera curiosidad— a *The March of Literature, from Confucius to Modern Times* (1938) por Ford Madox Ford y a *The Pleasures of Literature* (1938), de John Cowper Powys, aunque la segunda presente la excusa o singularidad de estar centrada únicamente sobre unos cuantos autores, desde Homero a Proust. El mal ejemplo ha sido proseguido últimamente por John B. Priestley en su *Literatura y hombre occidental* [trad. esp. 1960].

Contrariamente —aunque cierto es, se trate de obra mucho más extensa— la *Historia universal de la literatura* (primera edición española, 1948), por Giacomo Prampolini, si bien no rebasa en criterio los límites comunes, consagra materialmente a Góngora la merecida extensión. Otra, más reciente, la *Historia de la literatura universal* (1958), de Martín de Riquer y José María Valverde, ofrece, como no podía ser menos, dada la real competencia de sus autores, mayor originalidad. En efecto, el segundo de los nombrados, a cuyo cargo corre el capítulo correspondiente (en el tomo segundo, *Del Renacimiento al Romanticismo*), no se conforma con repetir las opiniones ya consabidas; antes bien, inicia respecto a Góngora y al gongorismo, una actitud que pudiéramos llamar de vuelta, en segunda instancia y en el sentido de que tiende a regresar de la actitud apologética última. A lo "arti-

ficioso que admira" —verso de una de las letrillas de Góngora—, al esplendor barroco, al hiperbolismo suntuoso del *Polifemo* y de las *Soledades*, J. M. Valverde prefiere "algún momento en que lo popular, sin perder nada de su gracia y su savia, sirve de trampolín para alguna lírica de sentido inagotable", como es el caso de cierta letrilla. A la zaga de Dámaso Alonso, vuelto a su vez ya del primer entusiasmo incondicional, Valverde concluye escribiendo que "la obra de Góngora queda en el panorama de la lírica europea del tiempo barroco como la obra de un "gran poeta menor", concentrado heroicamente en la chispa de la pura creatividad imaginativa". Pero en suma, al escribir así, este último criterio ¿no corre ya el peligro de pasarse de la raya, en sentido opuesto al vigente hasta hace muy pocos años e ir a reunirse con criterios ha poco arrumbados?

Como tope final de esta excursión a vuelo de pájaro, anotemos un hecho muy significativo en la moderna valoración del gongorismo: su inclusión en la serie de capítulos sobre "movimientos espirituales" que abren el *Dizionario letterario delle opere* (1946), publicado por Bompiani, en el conjunto de otros *ismos* remotos (barroquismo, eufuismo, marinismo...) o próximos (cubismo, dadaísmo, futurismo, novecentismo, superrealismo, etc.), que años atrás no hubieran merecido mayor atención en obras de tal índole. En dicho capítulo —a cargo de Antonio Viscardi—, aunque se repitan ciertos conceptos de Croce, nada favorables al Barroco (los que expuso en su *Storia della età barocca in Italia* donde por cierto si bien menciona ligeramente a Gracián y Quevedo, el nombre de Góngora y el de Calderón están ausentes), apunta luego observaciones por su cuenta. "La técnica difícil de Góngora no se debe únicamente a su aspiración hacia un arte aristocrático; tiende, en relación con el lector, a que este cree y recree en sí el canto. El lector debe colaborar con el poeta; y la extrema atención que los poemas cultos de Góngora exigen constituye ya una forma de colaboración. La técnica difícil es el reflejo de la complejidad y de la aristo-

cracia espiritual del poeta, y sólo mediante su comprensión el lector llega a comunicar verdaderamente con aquél". Pero la buena impresión que causa dicho artículo —por el equilibrio de sus puntos de vista— se desvanece en cuanto pasamos a otro, el de *Secentismo* (por cierto de idéntico autor y en el mismo volumen del Bompiani), o sea, sobre el Barroco; comienza execrándolo, al apoyarse en la condenación antes mencionada de Croce, particularmente en su vertiente conceptista italiana, representada por el *Trattato delle acutezze*, de Matteo Pellegrini, fuente de la *Agudeza y arte de ingenio* de nuestro Gracián. Por cierto tal criterio croceano sobre el Barroco no es probablemente sino un tributo más de fidelidad pagado por el erudito napolitano a Francesco de Sanctis, quien en su *Storia della letteratura italiana* manifestaba sin ambages su desafección por los poetas del seiscientos, Chiabrera y Marino, con frases implacables.

Poesía de los sentidos y poesía del espíritu

¿Cómo sintetizar ahora, en pocas palabras, el trayecto histórico que hemos recorrido? ¿Será menester alguna otra conclusión que no se deduzca de los testimonios expuestos sobre las vicisitudes del largo proceso gongorino? Proceso ganado, en última instancia, como muchos otros que jalonan la historia de las letras, puesto que lo raro de un día se hace cotidiano años después, y aquello que fue tildado de extravagante entra, al cabo, en el curso de lo normal y accesible. La única diferencia con respecto a nuestro tiempo es que los plazos se han acortado prodigiosamente.

El fenómeno se hace más fácilmente perceptible en las artes plásticas; si la pintura impresionista tardó medio siglo en llegar a los museos, la pintura no figurativa goza al día de la aceptación común —facilidad que, desde luego, va en perjuicio de su calidad y su recta interpretación; la arquitectura funcional que apenas hace dos décadas suscitaba la

irritación de los transeúntes y era vista como un atentado de lesa estética, ha llegado a ser indiferente, asimilada, invisible. Y otro tanto sucede con las expresiones literarias, en la novela, en el teatro, en la poesía donde el ilogismo, el irracionalismo, inclusive lo críptico más complejo o la crudeza verbal más libre, no promueven mayores resistencias. Si el fenómeno gongorino como tal es irrepetible, el hermetismo de cierta poesía, basada en la exploración de las últimas posibilidades —o imposibilidades— del lenguaje —más bien metalenguaje— es hoy casi moneda corriente. La diferencia estriba en que, más que a los sentidos, al orbe de las sensaciones plásticas o musicales, se apela al del intelecto, surcado por corrientes opuestas de difícil canalización.

Aceptado Góngora, explicadas su estética y sus intenciones, reconocidas por sabios peritos sus anfractuosidades; inclusive —llegaríamos a decir— privado de misterio; vuelto al revés el celebérrimo dicterio de Cascales (esto es, restituido a "príncipe de la luz" el que durante cerca de tres siglos pasó por "príncipe de las tinieblas"), lo que actualmente se discute en él es aquello que precisamente antes le empinó a la cumbre. Esto es, su condición de "poeta de los sentidos", su carencia de profundidad, del latido humano que transmite emociones morales, prefiriendo —dentro de su siglo— a otros como Fray Luis de León, San Juan de la Cruz y el mismo Quevedo, según piensa Dámaso Alonso. "No es un poeta del espíritu; es un poeta para los sentidos" —resumió muy atinadamente Reyes, hace años—, si bien la frase podría ser matizada al buscar en la obra gongorina interferencias —que existen— entre ambas cualidades y no incompatibilidades.

Ahora bien, ¿por qué pedir a la poesía gongorina aquello que precisamente —y salvo en algunos sonetos— no puede darnos? Y hasta diría más, aun a riesgo de suscitar disconformidades, ¿acaso la poesía lírica como tal, la que tanto se exalta y magnifica, aquella que en sus modernos avatares fue calificada de pura y sin tacha, sin sombra de sustancia humana o pensante, sostenida en sus puros valores formales,

no conlleva una parte de juego y deporte, ya sea sensual o intelectivo? La beatería de lo solemne, por un lado —el académico o doctrinal—, la desmesuración de la poesía "per se", de otro, que arranca de los días románticos, se exacerba con el simbolismo y el modernismo, y llega a su cúspide en el panlirismo actual (que quisiera reducir todos los géneros al poético, y aun, dentro de él, a una cuerda única, la lírica y subjetiva), han pretendido a toda costa insuflar en esos cauces tan estrictos intenciones, revelaciones, trascendencias, "mensajes" que los rebasan. Reconocer la poesía de Góngora como juego —juego superior, desde luego— de los sentidos y también, hasta cierto punto, del espíritu, no es disminuirla, es valorarla en lo que sobresale; en aquello que alcanza preeminencia, pero no unicidad, ni término. Porque como acabo de señalar, la exploración de las posibilidades del lenguaje no deja de proseguirse modernamente, si bien por otros caminos; y el auge, el esplendor metafórico de años penúltimos quizá reaparezca cuando la ola de la trascendencia metafísica o social decaiga, en cualquier ondulación de esos movimientos alternativos que constituyen lo que yo he llamado "ley de polaridad" en las letras.

Fulgor de las imágenes y musicalidad del verbo

De todas formas, lo que nosotros exaltamos hace años de Góngora no fue la totalidad de sus poemas largos, arquitectura heroica en la que fracasó, ya que las *Soledades* y el *Polifemo* quedaron inconclusos. Mas esto no impide reconocer la magnitud del empeño que le llevaba a intentar, por primera vez, en lo lírico, el poema de largo aliento, capaz de parangonarse con los épicos; su fracaso vino a justificarlo siglos después E. A. Poe cuando sostenía que la tensión lírica no puede mantenerse más que corto tiempo. Pero no; aquello que nos atraía y nos sigue atrayendo en Góngora fue el chispazo aislado de las imágenes, la musicalidad y fulgu-

ración del verbo, el goce vital que trasuntan, el deslumbramiento de las metáforas fragmentadas del contexto, que poseen, no obstante, en sí mismas, una belleza, hasta un sentido expresivo suficiente. Si abríamos las *Soledades*, antes que a la parva fábula del náufrago amante y a las escenas pastoriles, atendíamos a aquel momento primaveral:

en que el mentido robador de Europa / —media luna las armas de su frente, / y el sol todos los rayos de su pelo—, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas

o a la descripción del carbunclo, piedra luminosa, que vale asimismo para definir la poesía del propio autor:

aun a pesar de las tinieblas, bella, / aun a pesar de las estrellas, clara. /

De modo semejante, en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, nos retenían numerosas imágenes sueltas:

las purpúreas horas / que es rosas la alba y rosicler el día / [...] peinar el viento, fatigar la selva

y esta otra semejante:

Arde la juventud y los arados
peinan las tierras...

O bien estrofas magistrales, como aquella de la dedicatoria en que el poeta solicita una pausa en las cacerías del conde de Niebla para que éste le escuche:

Templado, pula en la maestra mano / el generoso pájaro su pluma / o tan mudo en la aleándara, que en vano, / aun desmentir al cascabel presuma; / tascando haga el freno de oro, cano, / del caballo andaluz la ociosa espuma; / gima el lebrel en el cordón de seda, / y al cuerno, al fin, la cítara suceda. /

Asimismo la descripción de Polifemo:

Negro el cabello, imitador undoso / de las oscuras aguas del Leteo, / al viento que lo peina proceloso / vuela sin orden, pende sin aseo.

O la ponderación que él mismo hace de sus riquezas y sus poderes metafóricamente titánicos:

Pastor soy, mas tan rico de ganados, / que los valles impido más vacíos, / los cerros desparezco levantados / y los caudales seco de los ríos.

También el gozo, la exaltación vital que trasuntan algunos sonetos de Góngora:

Goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio clavel, cristal luciente, / no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

O idéntica invitación al "carpe diem", como en el soneto que empieza: "Ilustre y hermosísima María" y concluye:

Antes que lo que hoy es rubio tesoro / venza a la blanca nieve su blancura, / goza, goza el color, la luz, el oro.

Se dirá que tales bellezas asimilan la poesía de Góngora al ideal común de preciosistas, eufuistas, silesistas y marinistas, y que con ellas nuestro poeta no hace sino llevar a sus límites últimos el ideal del autor del *Adone*, su propósito, su afán de *stupire*:

È del poeta il fin la meraviglia.

¡Menguado, anacrónico afán! —dirán algunos—. Pero ¿acaso tal afán que hoy llamaríamos, para dignificarlo, "voluntad de estilo" no es un rasgo típico del Barroco? Órbita en la que debe inscribirse el gongorismo para comprenderlo cabalmente tanto en su dimensión histórica, como en su proyección actual, una vez que el barroquismo ha sido ya aceptado no como un fenómeno adscrito a un tiempo pretérito, sino como una "constante" que se da en épocas y latitudes muy diversas. ¿No ha llegado así inclusive a rastrearse expresiones barrocas en una literatura que habitualmente se tenía por feudo monopolizador del clasicismo renacentista,

como la francesa, señalando la existencia de barroquismo hasta en Montaigne, según ha hecho Imbrie Guffum, *Studies in the Baroque, from Montaigne to Rotrou?* Esta ampliación nueva de la órbita del estilo barroco no quita nada, por supuesto, al de Góngora, ni de ningún otro, ya que España ha sido reconocida como un país *naturaliter* barroco (así Hatzfeld, Anceschi, S. Sitwell) y que los términos antaño contrapuestos, culteranismo y conceptismo, fueron homologados, haciéndose, en vez de enemigos, afines y complementarios. De modo que vistas a esa luz las feroces diatribas, los versos burlescos que se dispararon desde las barbacanas de uno y otro bando, podemos hoy considerarlos al modo de justas de cañas que en lo íntimo nunca llegaron a ser lanzas; como los juegos polémicos que decoran un siglo español libre (más allá de las coerciones que hoy descubrimos en él, pero que no fueron sentidas como tales por sus protagonistas); en suma como realces de una cultura, un país y un tiempo en que —según frase feliz de Vossler— se literatizaba la vida y se vivía la literatura.

II

CRIBA DE MODERNOS

VALLE-INCLÁN O EL ROSTRO Y LA MÁSCARA

Del impresionismo al expresionismo

Se ha cumplido —en 1961— un cuarto de siglo tras la muerte de Valle-Inclán. También de Unamuno y de García Lorca. Pero mientras la vigencia de estos últimos, en tal lapso, se mantuvo intacta, más aún, acrecida, la situación de aquel sólo comienza a verse ahora con muy distinta perspectiva. Al cabo de un cuarto de siglo su rostro verídico asoma tras la máscara pintoresca que lo encubría. El hombre singular, la silueta extravagante, el proveedor de anécdotas por excelencia —puesto que no tenía reparos en prohijar las apócrifas—, la figura ornamental máxima del retablo literario madrileño durante cuarenta años, pasa a segundo plano y recobra su primacía quien nunca debió perderla; más aún, adquiere nuevo relieve, el Valle-Inclán satírico, inventor —cosa que no ocurre todos los días— de un género nuevo: el esperpento.

Se diría que la distorsión de perspectivas empleada por el autor de *Luces de bohemia* en su visión de la realidad, repercute íntimamente sobre él; refluye sobre la conceptuación de su personalidad y su obra. Ya en sus orígenes escapa al trazado algo lineal en que se insertan las demás figuras de la generación de 1898 y del modernismo —aunque entonces no existía tal bipartición, hoy mismo muy controvertible—. Desde el primer momento surge como un excéntrico, en la

acepción primaria y geométrica del término; es decir, como un escritor cuyo centro temporal y espacial es otro o diferente en algunos segmentos al de sus coetáneos. Y concluye como un anticipador imprevisto. ¿Por qué? Porque ya —durante la segunda y definitiva etapa de su obra— refleja o presagia una realidad dramática, un universo absurdo de sobrecogedor parecido con el que sobrevendría poco después. "La realidad ha dado en parecerse extrañamente a mis novelas", pudiera haber dicho Valle-Inclán, con no menos fundamento, si bien con otros matices, que André Malraux hacia 1940.

¿Será excesivo decir que para entender cabalmente a Valle-Inclán hay que leerle al revés, quebrando la cronología y atando extremos? En sus albores muestra un rostro jánico y desconcertante, pues su modernismo inicial no es tal cosa sino arcaísmo; y fiel a su asincronía innata, sólo se acerca a la modernidad al cabo de una evolución tardía. ¿Qué otra explicación tiene su radical cambio estético, ya sobrepasada la madurez, el tránsito del alfeñicamiento de las *Sonatas* —con el intermedio de las *Comedias bárbaras*— al viril acento de *El ruedo ibérico?*

Precisamente, la publicación póstuma de *Baza de espadas*, el último tomo que dejó escrito de aquella serie, ha venido a confirmar, por modo irrefragable, la preeminencia absoluta de la fase que se inicia aproximadamente con el esperpento *Divinas palabras* y las poesías *La pipa de kif*, situándole en un plano de estrecha colindancia con las direcciones actuales. Desde el desvaído "fin de siècle" decadentista, Valle-Inclán da un brinco inesperado —funambulesco, según su adjetivación— y se instala en el centro de las preferencias más vivas. He ahí por donde aquel que en su estreno fue visto —según testimonio de Azorín— como un "escritor mundano, o sea, costumbrista aristocrático", el de *El yermo de las almas*, se nos aparece hoy como un preciosista de signo contrario, transfigurador de la realidad más densa e implacable. En la valoración definitiva de la obra

valle-inclanesca el esteticismo armonioso, melódico, pero insalvablemente gratuito, del ciclo que inicia *Femeninas*, retrocede, mientras cobra prioridad la estilización grotesca del "esperpento" y la reconstrucción histórico-satírica de *La corte de los milagros*. El amable impresionismo modernista desaparece y surge vigorosamente un expresionismo sarcástico de rasgos tan buidos y complejos como los de pocos otros novelistas en la primera mitad de este siglo.

Su clave vital-estética

Aún no se ha deplorado como es debido, y menos aún trató de explicarse, por qué *El ruedo ibérico* quedó trunco. Hacerlo —o al menos intentarlo— a fondo supondría encontrar la clave vital-estética de Valle-Inclán. Si el primer tomo del ciclo nombrado (que constaría de nueve, comprensivo del período que va desde *Los amenes de un reinado*, es decir, las postrimerías de Isabel II, hasta *La restauración borbónica*, pasando por las *Aleluyas de la Gloriosa*, o sea, la primera República) vio la luz en 1927, el segundo en el año siguiente y fragmentos del tercero en 1932, no es aventurado suponer que no fue tiempo lo que faltó a Valle-Inclán —arquetipo de escritor absoluto, sin ninguna otra dedicación u obligación— para dar remate a esta serie que había de ser tanto su obra maestra como una pieza capital en la novelística del tiempo. Tampoco ciertas motivaciones causales que rastreando en su biografía de aquellos años —desganas, apremios económicos, por lo demás crónicos, decepciones familiares o políticas— pudieran encontrarse, explican de modo suficiente tal interrupción.

La causa fundamental, enunciada como conjetura audaz, pero íntimamente verosímil, puesto que cala en la raíz de su idiosincrasia, es otra. Es la que forjó su leyenda y fue bocina de su nombradía, convirtiéndole ante nuestros ojos casi en mito, pero cotidiano y callejero; mejor dicho, de café.

Porque precisamente el hombre de café, el tertuliano contumaz absorbió al otro hombre sedente, pero solitario: le consumió en fogarata verbal las horas de inventiva escrita. En suma, Don Ramón acabó pagando un tributo oneroso a su leyenda, fue devorado por el personaje en que encarnó desde su juventud. La máscara desfiguró el rostro de los dos seres que —como ha visto muy bien Azorín— coexistían en su espíritu, el esencial y el periférico; este último puso en riesgo de anulación al primero.

Es sabido que Unamuno sintió más de una vez la angustia del personaje que había llegado a ser para el público, llevándole a extremar sus dudas, sus paradojas y preguntándose si este yo aparencial no le robaría su más auténtica inalienable personalidad. Pues bien, no por vía metafísica o acongojada, sino burlesca y espectacular, parece indudable que, a la postre, el escritor Valle-Inclán hubo de sentirse víctima del personaje Valle-Inclán. Uno, entre los varios que le vieron vivir de cerca, Manuel Azaña, en 1923, le pintaba ya como un "hombre dulce e infantil, huidizo y modesto... que vive secretamente aherrojado por el personaje fabuloso de Valle-Inclán". Y en sus últimos años éste último se hipertrofió, haciéndole vivir sus "gestos" más que escribiéndolos, llevando el esperpento desde el tablado a su atmósfera cotidiana.

Sin duda fue inexorablemente fiel a su destino —pero al que él mismo se había prefijado—, tanto como a su pergeño físico, desde la treintena. Desde que cierto día de 1896 —al regreso de una temporada en México— se instaló en los divanes de un café madrileño (el cambio de nombre y de lugar importa poco —Fornos, Nuevo Levante, Candelas, Madrid, la Montaña, Regina, la Granja el Henar...—, ya que su facundia verbal era inalterable) hasta su muerte. Tan gozosamente unido se sentía a su diván (cadera, *cathedra*) que si en uno de sus avatares fracasó en su empeño de convertirse en señor feudal, o más llanamente en labrador galaico, fue quizá movido en lo subconsciente por el último designio de vol-

ver al café madrileño. Con una porción aún menor de hipérbole agregaríamos de forma paralela que si reservó únicamente las horas de la madrugada para leer y escribir, debióse a que en ellas los cafés estaban cerrados. Recuerdo cómo en una ocasión, reunido con varios colegas para deliberar qué género narrativo —si novela o cuento— debía ser premiado en cierto concurso, Don Ramón, desde el primer momento, opinó que debía darse preferencia a la novela. Agotados los argumentos opuestos sobre méritos y dificultades de uno y otro género, Valle-Inclán falló así (renuncio a transcribir su ceceante prosodia): "Desengáñense ustedes, señores: escribir una novela es mucho más difícil que escribir un cuento. (¿Por qué?). Porque obliga a quedarse más días en casa".

El personaje de sí mismo

Este dicho —que estampo porque excepcionalmente, entre la montaña de anécdotas que le abruma, aún no había sido contado—, tal desplante o aquella salida le prestan un doble, si no flaco, servicio. Sin duda lo exterior pintoresco ("la mejor máscara a pie que paseaba, todo el año, la calle de Alcalá" —según le caracterizó insuperablemente Ramón Gómez de la Serna), la verba mordaz, favorecieron su popularidad urbana, pero falsearon y aun ocultaron su personalidad, la de sus libros, a los cuales los posibles lectores, estimándose ya saciados con la espuma anecdótica, se acercaban en número insuficiente. Cierta furia nihilista, la exasperación sarcástica que en sus últimos años le poseyó no tiene probablemente otro origen. Porque su tragedia personal no fue otra que la del puro escritor de libros, quien de una vez para siempre había renunciado a cualquier género de "literatura aplicada" y se obstinaba lógicamente en vivir del producto de sus obras. (¿Lógicamente? En rigor, de la forma más anormal imaginable en un extraño mundo lingüístico, tan millonario de hispanohablantes como precario de hispanoleyen-

tes...). Otra paradoja es la que deriva del contraste entre su aristocratismo estético —inclusive en su última fase aplicada a zonas muy distintas de la realidad—, y el gusto que jamás le abandonó por sentirse rodeado de cierta atmósfera popular. Nunca, pese a sus desdenes y escarnios, dejó de vivir espectacularmente ante el lector.

Hasta el último momento imaginó la nueva ola anecdótica que se desataría después de su muerte y que él ya no podría leer. Así lo confirman estos versos postrimeros de jácara de ultratumba, con reminiscencias quevedescas: "Para ti mi cadáver, reportero. / (Si humo las glorias de la vida son, / tú te fumas mi gloria en un habano.) / Para ti mi cadáver, perro ingrato, / que después de cenar con mi fiambre, / adobado en tu prosa gacetil, / humeando el puro, satisfecha el hambre, / y harto de mi carroña, ingenuamente, / dirás, gustando del bicarbonato: / ¡Que don Miguel no la diñe de repente!".

Es chocante asimismo que Valle-Inclán fracasara o desistiera tan pronto de cierto intento que hizo como actor —representando un papel episódico en una comedia de Benavente—, cuando su arte literario, fuera uno u otro el género literario en que plasmase, por su color y su relieve plástico, daba siempre vista a la escena; cuando veía el mundo como teatro. Pero es que Valle-Inclán no podía metamorfosearse en otro personaje que el propio. Su vida —imaginaria, fantaseada hasta la superchería— era su teatro, y al revés.

¿Representaba o vivía? La interrogación no es irrespetuosa; implica un homenaje. Por ello, otro gran espíritu, otro gran actor-dramático, Unamuno, hubo de planteársela indirectamente al responder así: "Vivió, esto es, se hizo en escena. Su vida, más que sueño, fue farándula. Él hizo de todo muy seriamente una gran farsa". Y otro testigo próximo, Juan Ramón Jiménez, mezclando recuerdos de distintas épocas, pero evocando sobre todo al Valle-Inclán de comienzos de siglo, junto a Rubén Darío, entre los fuegos artificiales de "su perorata polícroma, musical, plástica", le pintaba

como un "castillo de quema", "como un árbol al que un incendio le ha volcado la copa, un espantapájaros con rostro de viento".

Así se explica, para los que le conocimos mucho más tarde, que ya no viéramos a Valle-Inclán, aunque le tuviéramos delante; veíamos su imagen literatizada hasta la saciedad. Pero en cualquier caso, entonces y ahora, más que teatral o espectacular, más que legendario o anacrónico, Valle-Inclán era —no parecía— una figuración de sí mismo, un personaje de las *Comedias bárbaras*; aquel Don Juan Manuel de Montenegro, en quien infundió más rasgos de sí mismo que en el Marqués de Bradomín, agregando, en los últimos años, otros toques de Max Estrella, el de *Luces de bohemia*. Si Jean Cocteau (*Le mystère laïc*) dijo: "Victor Hugo c'était un fou qui se croyait Victor Hugo", con no menos fundamento pudiéramos aventurar: Don Ramón Valle y Peña (tal su verdadero nombre civil) era un personaje estrafalario que se creía Valle-Inclán.

Al igual que su traza física, compuso, recompuso su autobiografía, a partir de aquella —tan reproducida— que publicó en *Alma Española,* 1903 —en una serie donde aparecieron también las de Azorín, Maeztu y otros—. En su breve texto, deliberadamente, no había una sola línea verídica —salvo la primera—: "Este que veis aquí, de rostro quevedesco, de negra guedeja y luenga barba..." Contaba allí haber sido "converso en un monasterio de cartujos y soldado en tierras de la Nueva España"; función que ascendió después a la de Coronel general en los ejércitos de Tierra Caliente. Mas para que aquella primera patraña autobiográfica fuera reducida a sus justas proporciones, es decir a la nada, ha sido menester que pasaran muchos años y que alguien con la implacable veracidad de un investigador [1], reconstruyera documentalmente los pasos de Valle-Inclán en los años mexicanos del

[1] William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán, anteriores a 1895*. El Colegio de México, 1952.

92 y 93. El envés de la grandiosa trama imaginaria no puede ser más prosaico. El futuro autor de las *Sonatas* hubo de ganarse la vida escribiendo impersonales crónicas noticiosas en un diario de la capital y reimprimiendo algunos cuentos balbuceantes que ya había publicado en España. Para él, México no desveló entonces la incógnita de su *X* que daba como motivación aventurera de viaje.

Sus hazañas efectivas fueron de otro linaje, beneficiosamente literarias, pero de efectos más lentos. Del ambiente mexicano extrajo temas y figuras, como la de la "niña Chole" para su primer libro, *Femeninas* (Pontevedra, 1895), que sólo cobrarían expresión definitiva, transcurridos ocho años, en *Sonata de estío*. Y más tarde aún, la sugestión reminiscente de lo mexicano, combinada con variaciones léxicas del mosaico americano en general, siguió obrando poderosamente en su inspiración y sugiriéndole no sólo una obra maestra como *Tirano Banderas*, sino personajes del esperpento *La hija del capitán* y de *El ruedo ibérico*. Mas es sensible que Valle-Inclán nunca llegara a emprender la serie de los conquistadores que en la treintena había planeado, o al menos a redactar aquel *Hernán Cortés* —del cual recordamos haberle oído hablar y visto consultar algunos libros en la Biblioteca Nacional de Madrid— que ya se anunciaba como inminente, desde muchos años atrás, desde 1910, si nos atenemos a la noticia que nos da Andrés González-Blanco en el tercer volumen de *Los contemporáneos*[2].

Pero no nos demoremos en la periferia de Valle-Inclán y evitemos con más presteza que él sucumbir a la anécdota. No perdamos de vista que en la estampa de su "genio y figura", esta última, pese a todo, quedará a la postre en el debido término. Y aunque parezcan indisolublemente unidos la

[2] Curiosa, como documento de época, muestra pintoresca de la confusión propia de todo tiempo germinal, es la nómina de los demás autores que acompañaban a Valle-Inclán en ese libro crítico: Salaverría, Sassone, Rodríguez Embid, Pedro y Max Henríquez Ureña, a quienes el autor unifica y cree cubanos...

máscara y el rostro de Valle-Inclán, intentemos disociarlos y restablecer las verdaderas líneas del segundo.

Un modernista arcaizante

Cuando se dice que, entre las dos direcciones de la renovación literaria española del 98, Valle-Inclán representa la vertiente modernista, aun limitando en su obra el alcance de esta fase hasta 1920, no se acierta más que parcialmente. Porque ya en sus inicios Valle-Inclán no era, dicho con rigor verbal, un modernista, sino todo lo contrario, un arcaísta; con más exactitud un modernista arcaizante. "Representaba" —como dijo muy bien un crítico, Cansinos-Asséns, al que nadie lee, por sus confusionismos y lenidades, pero al que no es ocioso volver cuando se desea alcanzar una primera imagen de los que él llamaba los *Hermes*— "en aquel renacimiento literario el sentido de retorno a los orígenes, cosa no rara, pues todo renacimiento es una vuelta a nacer y necesita de alguien que represente y despierte la memoria de la natividad primera". Pero ¿qué renacimiento, qué arcaísmo: el medieval, el renacentista o simplemente una vaga atmósfera antañona, con reflejos dieciochescos, pero de trazos más acusadamente siglo diecinueve? Difícil sería precisarlo en cada caso, como también fijar una localización temporal y geográfica concreta a alguna de sus obras. Sabemos, sin lugar a dudas, cuál es el escenario de cada una de las cuatro *Sonatas* —Italia, México, Galicia, Navarra, respectivamente, según el orden de las estaciones del año—, lo mismo que el de otros libros —las "comedias bárbaras", los esperpentos, las novelas, etc.—. Pero ¿dónde situar *Voces de gesta*, sino en un país y un tiempo, ilusorios, de un medievalismo lingüístico y geográfico perfectamente convencional? Este convencionalismo es a veces explícito, mas no por ello convincente; así cuando el autor señala como acotación escénica de la *Farsa italiana de la enamorada del rey*: "Una corte del

siglo XVIII con luces y comparsas de opereta". Precisamente, un signo, entre otros, del acceso de Valle-Inclán a su verdadera, vigorosa modalidad —por ejemplo, la serie de las *Comedias bárbaras* y los esperpentos— dejando atrás al Valle-Inclán modernista, exterior y ornamental, se manifiesta mediante la precisión de las circunstancias temporales y espaciales.

Con todo, cierta voluntad vagamente arcaizante persistió siempre en su espíritu: la misma que le llevó a mantener una inconfundible vestidura formal en las ediciones de sus libros, a partir del momento en que comenzó a agruparlos como *Opera omnia*, en dos o tres ordenaciones diferentes que son la desesperación o el entretenimiento de los bibliófilos. ¡Aquellas portadas y portadillas internas con un árbol de un follaje exuberante, cargado de frutos, las capitulares y los colofones historiados, con el "Laus Deo" final y el precio en "reales de vellón", mezclando quinientismo y siglo XIX, barajando reminiscencias de las ediciones de d'Annunzio y la estética tipográfica prerrafaelista de William Morris!

El Valle-Inclán de entonces sucumbía enteramente al hechizo fácil de lo pretérito. Cierto es que —como escribí otras veces— hay dos maneras de innovar. Hacia adelante en el espacio, rompiendo normas heredadas, presagiando o inventando el futuro. Y hacia atrás en el tiempo, resucitando formas prestigiosas, infundiendo nueva vida y prestancia a temas y estilos tradicionales. Valle-Inclán eligió en sus comienzos esta segunda manera, sin perjuicio de combinar una y otra más tarde.

IMAGINACIONES SOBRE EL IDIOMA

Si *La lámpara maravillosa* fuera lo que debía haber sido, esto es, la explanación de su estética formativa, y no una digresión artificiosa de vaga mística quietista, bajo la sombra de Miguel de Molinos, allí encontraríamos su concepto del tiempo novelesco y definiciones literarias más precisas

que el reiterado afán de "ayuntar dos palabras por primera vez", o de fijar mediante ellas "el secreto de las cosas, su sentido esotérico", "aquel recuerdo borroso de algo que fueron y aquella aspiración inconcreta de algo que quieren ser". Más explícito es cuando, revelando sin perífrasis sus designios íntimos de aquel tiempo, nos habla de alcanzar "el secreto musical de las palabras".

Pero, contrariamente, cuando se da a teorizar genéricamente sobre el idioma, incurre en supuestos muy aventurados. Así al afirmar sin fundamentos: "Los idiomas son hijos del arado. De los surcos de la siembra vuelan las palabras con gracia de amanecida, como vuelan las alondras. La pampa argentina y la guazteca mexicana crearán una lengua suya, porque desenvuelven sus labranzas en trigales y maizales de cientos de leguas, como nunca vieran los labradores del agro romano. Los idiomas son hijos del arado y la honda del pastor". ¿Y por qué no de la espada del conquistador y la brújula del navegante —cabría argüirle con mayor exactitud—? Con la misma fantasía escribía: "Tres romances son en las Españas: catalán de navegantes, galaico de labradores, castellano de sojuzgadores. Los tres pregonan lo que fueron, ninguno anuncia el porvenir". Obvio es agregar que quien desee formarse una noción más atenida a la realidad histórica de los hechos no necesitará arduas investigaciones: le bastará con asomarse a ciertas páginas muy asequibles de Menéndez Pidal sobre "el carácter originario de Castilla", donde se demuestra cómo ésta se adelanta en la evolución lingüística; y otras en las que se explica por qué el castellano sigue manteniendo su espíritu cohesivo. Mas para no seguir contrariando las imaginaciones teóricas de Valle-Inclán, recordemos ahora otro párrafo suyo al que sí puede asentirse: "Amemos la tradición, pero en su esencia y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del porvenir. Cuanto más lejana es la ascendencia, hay más espacio ganado al porvenir".

PROCESO INVERSO

Visto en perspectiva genética, el arte de Valle-Inclán sigue un proceso inverso al habitual en tantos otros casos. Comienza siendo tradicionalista y concluye como revolucionario. Y no sólo en lo formal, sino en las ideas; con más precisión, en su concepto del mundo y de la sociedad. Compárese cualquier digresión incidental del marqués de Bradomín con las prédicas de ciertos personajes en *Baza de espadas*. En su primera fase hace literatura de calidad, pero en segunda potencia; toma sus temas y modelos de un repertorio finisecular común, desde Barbey d'Aurevilly hasta d'Annunzio, con los modos verbales de Eça de Queiroz; ejecuta sumisamente —aunque en la órbita puramente española marque una ruptura feliz respecto a los últimos supervivientes del realismo y costumbrismo— variaciones de "l'art d'après l'art". Practica, en suma, una literatura no basada en la vida ni en la percepción directa de la realidad, tampoco en la reflexión crítica, sino en otra literatura. Intencionada, mas afectuosamente, alguien que le trató muy de cerca, Corpus Barga, pudo escribir: "Habiendo tomado como modelo la literatura clásica desprecia la realidad como modelo y la copia en caricatura; como en realidad también copiaba ya en caricatura, con deformación, a la literatura clásica, por no caer en la copia académica. La literatura de Valle resultaría que es una literatura mala bien hecha". Frase esta última que hay que entender "cum grano salis" y desde cierta óptica "antiliteraria" muy del día. Después, al alcanzar su plenitud, enfronta lo real, el mundo circundante, mas para no reflejarlo pasivamente, sino para estilizarlo y transformarlo estéticamente.

Esa expresión, "Stilwille", que nació hace medio siglo, aplicada a las artes plásticas, y que hoy se ha extendido a las letras, en pocos escritores se manifiesta con tanta continuidad como en Valle-Inclán. Es en él una constante in-

declinable: se revela lo mismo en la más artificiosa y gratuita de sus obras —pongamos *Cuento de abril*— como en la más trascendente o cargada de intención —digamos *Tirano Banderas*—. En suma, aparece con el perfil de un esteticista puro y culmina como portador de un "mensaje". Su influjo, no menor que el de Baroja, sobre algunos novelistas últimos lo demuestra.

Todavía en 1923, en un número de homenaje que le dedicó *La Pluma*, un poeta amaneciente, Jorge Guillén —también muy lejos entonces de la intencionalidad mostrada después en *Clamor*: *Maremagnum*—, alababa algo impar a la sazón en Valle-Inclán: su condición de único escritor del 1898 que había dejado fuera de su obra "el problema de España". Más de veinte años después, un compañero fraterno de Guillén, Pedro Salinas, acertaba a definir como nadie el sentido último de la evolución del autor de *La reina castiza*: le presentaba como "el hijo pródigo del 98", como "aquél que acabó por donde sus hermanos de grupo habían empezado". Sí, apostillaríamos, pero de otra forma, no como un esperanzado regeneracionista o un fiscal acre, atenido a hechos sociales o políticos, mas como un debelador irónico y aun sarcástico. "Y el que pasaba —agrega Salinas—, y con razón, por caudillo del bando opuesto, de los modernistas, resguardados de lo español y sus tragedias por las vidrieras de su arte preciosista, resulta que se siente un día herido por el famoso dolor de España. De la herida lo que brota es el esperpento; y sus tipos son héroes grotescos de la angustia por España".

Quizá esta inducción sea excesiva, pues en Valle-Inclán, generalmente exento de apriorismo, se anteponía siempre el puro goce de creador de personajes individuales a cualquier intención extraliteraria. Sin embargo, ¿podían prever sus primeros críticos, podía presagiar tan radical mutación Ortega y Gasset cuando en 1904, al comentar *Sonata de estío*, alababa en Valle-Inclán su "estilo noble de escritor bien nacido", pero sintiéndose fatigado o insatisfecho de las "princesas ru-

bias que hilan en ruecas de cristales", de "ladrones gloriosos" y demás entes de artificio, le pedía que se dejara de "bernardinas" (*id est*: embustes, vocablo rancio, coloquial, que quedó sumergido en el siglo XIX) y nos contara "cosas humanas, harto humanas"? No; el perspicaz futuro autor de *El Espectador*, pese a su gusto por los vaticinios, no pudo otear parajes tan lejanos; tampoco que, transcurridos, también para él, dos decenios llegaría un momento en que habría de teorizar contrariamente sobre las superiores incitaciones del "arte deshumanizado".

Todavía años después, en un ensayo cuya fecha de primera publicación en revista desconocemos, pero incluido en 1924 (*Semblanzas literarias contemporáneas*, reeditadas más tarde con el título *De Galdós a Lorca*), es decir, cuando ya Valle-Inclán había iniciado su evolución, Salvador de Madariaga ahondaba en reparos semejantes a los orteguianos. "¿A qué se debe —preguntaba— que este arte vigoroso y exquisito como es nos resulte insuficiente?" Más allá de sus primores verbales, advertía en él "indiferencia ante los grandes problemas" y por ello dábale la impresión de "sonar a hueco". El "vacío" en el cual, según Madariaga, "vibraban las cuerdas de su sensibilidad" ya había empezado a llenarse —y con cuánta afluencia— al comienzo del decenio de 1920.

Cambio en la tipología del artista

Ahora bien, no se entenderá a fondo este nuevo giro de la estética valleinclanesca si lo examinamos aisladamente como un caso particular. Es menester insertarlo en la órbita del fenómeno literario y social de dos tiempos para captar su sentido. Corresponde a un tránsito profundo en la tipología del artista que he examinado en *Problemática de la literatura*: el que va —dicho con terminología de Spranger— desde el *homo aestheticus* al *homo socialis*. No es que Valle-Inclán, para bien de su arte, dé este salto mortal; pero en

cada una de sus actitudes ante el mundo se reflejan esos opuestos estados de conciencia. Respondiendo al credo modernista, al ideal del arte como absoluto, Valle-Inclán por boca de un personaje, en una página de *Sonata de estío*, exclamaba: "Me río de todo lo humano y lo divino y no creo más que en la belleza". Frase que amplifica cierto famoso grito de Azorín, proferido poco antes en *La voluntad*: "¡Viva la bagatela!" Ambas tienen una larga ascendencia en todos los doctrinarios finiseculares del "art pour l'art". Así, por ejemplo, Flaubert: "La moral del arte consiste en su misma belleza"; y también: "Lo que es bello es moral"; frases donde están ya contenidos todos los supuestos de Oscar Wilde, del mismo modo que éste se encuentra ya prefigurado en Walter Pater, y así hacia atrás, hasta llegar a los prerrafaelistas y demás predicadores de la "Religion of Beauty" que ha antologizado Richard Aldington en un libro de tal título.

Toda intención trascendente, y no digamos cualquier propósito demostrativo, quedan entonces asépticamente eliminados de la obra de arte, y, con más encarnizamiento, de la poética. Recuérdese que, en primer término, Poe, e inmediatamente después Baudelaire y Gautier, habían abominado ya de la "herejía del didactismo", con sus "corolarios inevitables", las "herejías de la pasión, de la verdad y de la moral". Con menor vehemencia, pero con el mismo convencimiento, el Valle-Inclán de las *Sonatas* sostenía que no aspiraba a adoctrinar sino a divertir.

Valle-Inclán —aun en su última etapa— hubiera suscrito esta afirmación de Marcel Schwob en el prólogo a sus *Vies imaginaires*: "El arte está en el extremo opuesto de las ideas generales: no describe más que lo individual, sólo desea lo único. El arte no clasifica, desclasifica". Punto de vista muy representativo de la doctrina finisecular de "l'art pour l'art", que es la misma época paradójicamente en que también amanece la doctrina contraria del "arte al servicio de..." Supremamente representativo de la primera es Gustave Flaubert;

en su *Correspondance* abundan las confirmaciones. Así —entre otros— este párrafo de una carta (18 de mayo de 1857) dirigida a la señorita Leroyer de Chantepie, la corresponsal ante quien más libremente se vierte: "La palabra *social* me revuelve profundamente. Apuesto a que dentro de cincuenta años las frases "problema social", "moralización de las masas", "progreso" y "democracia" habrán pasado al estado de estribillos". Ahora bien, respecto a la fisonomía esteticista del Valle-Inclán primero, la mejor definición del tipo psicológico que encarna, quizá sea la aplicada por el dictador Primo de Rivera: "eximio escritor y extravagante ciudadano".

En la voz de Don Estrafalario, uno de los "compadres" del esperpento *Los cuernos de Don Friolera*, reitera oblicuamente, por vía irónica, tal desinterés, al exclamar: "Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos". Pero ya Max Estrella, el héroe de *Luces de Bohemia*, propone la deformación sistemática como único medio de superar la realidad oprimente. La línea evolutiva de tal metamorfosis podría cerrarse transcribiendo cualquier frase de *El ruedo ibérico*, donde todos los personajes rebosan de intenciones subversivas, más allá de cualquier ideología. No diremos que Valle-Inclán alcanza la meta del arte que hoy llamamos comprometido —el cual, por supuesto, no debe confundirse con el extra-arte tendencioso—, mucho menos que aspira a trasmitir un "mensaje", pero sí que en esas páginas pone punto final al arte sin trascendencia.

Sin embargo, Valle-Inclán acertó a no abdicar nunca de su ingénita condición: la artística. Cambiaría el signo, la intención, el modo expresivo, pero el artista se mantuvo siempre. Acaso fue uno de los últimos grandes representantes de esa especie en las letras; especie que, si nos dejáramos impresionar demasiado por cierta oleada última de menosprecio hacia las formas bellas, hacia el arte —en cuanto éste supone artificio, estilización, trasmutación de los datos de la realidad— y por la tendencia a trascribirlo todo cruda, fotográfi-

ca y fonográficamente, consideraríamos a punto de extinguirse. Valle-Inclán permutaría la materia y la forma, trocaría el preciosismo del fausto por el de lo sórdido, pero estilizó y recreó, hizo arte siempre.

"COMEDIAS BÁRBARAS"

El paso del esteticismo gratuito no a la trascendencia inestética —en que nunca incurre Valle-Inclán—, mas al arte lleno de sentido está representado mediante el tríptico de las *Comedias bárbaras*. Con *Cara de plata*, *Águila de blasón* y *Romance de lobos* "el vacío en que resonaban los cuernos de su sensibilidad", o la "insinceridad" que le reprochaba Ortega y Gasset a propósito de *Sonata de otoño*, comienza a desaparecer. Y opuestamente, el propio Valle-Inclán, el que habría de perdurar —el de los esperpentos y el de *El ruedo ibérico*—, el más próximo a la sensibilidad de la generación siguiente, asoma su rostro verídico. Lo encarna novelescamente Juan Manuel de Montenegro, a quien en cierto sentido —ya lo anticipé— podemos considerar como su verdadero "alter ego", con más motivo que el Bradomín de las *Sonatas*, tan convencional o sofisticado. Ante todo porque este Montenegro es el héroe que don Ramón hubiera querido ser, el que más o menos disfrazado e irresoluto llevaba dentro de sí: "un gran hidalgo mujeriego y tiránico, hospitalario y brutal, rey suevo en su pazo de Lantañón". Aunque se trate de un arquetipo genérico —como por lo demás lo son todos los personajes de Valle-Inclán— no deja de ser, al mismo tiempo, un personaje perfectamente individualizado. Después, porque Valle-Inclán pisa un terreno conocido, familiar: el de su Galicia natal, no desfigurada a fuerza de estilizaciones irrealizadoras, según había sucedido en algunas de sus anteriores obras, sino apresada en sus rasgos más verídicos, aunque cuide de elevarla siempre a un plano de transformación artística.

Argumentalmente las *Comedias bárbaras* son una de las obras de Valle-Inclán que más páginas memorables ofrece:

por ejemplo, la lucha de la gavilla de ladrones contra el hidalgo, entre los que figura uno de sus hijos; las escenas macabras y eróticas de asalto a un cementerio, llevado a cabo por Don Farruquiño y Cara de Plata, para robar un esqueleto que mondan en un caldero al fuego, mientras el segundo se huelga con una moza... No obstante, aquello que desde otro punto de vista atrae nuestra curiosidad es la forma de composición, sin que por eso incurramos en el unilateralismo "estructuralista" ni cosa parecida y sin aceptar ingenuamente que descubrir el mecanismo equivale a hallar el secreto para hacer obras maestras. Ahora bien, ¿tiene sentido este tríptico, se justifica la tripartición temática? ¿No hubiera ganado en intensidad el conjunto insertando en un tiempo continuo o sobre la sucesión de un mismo plano los diversos episodios? Porque sucede que en rigor no hay tres paneles, sino muchos más. Así como la composición de *El ruedo ibérico* es concéntrica, así en las *Comedias bárbaras* adopta formas prismáticas. Los planos se desdoblan en refracciones. Pero las referencias o analogías más exactas no se encuentran en la geometría arquitectónica, sino en la escultura.

¿De dónde viene esta técnica? Habría que buscar su remota inspiración en los frontales de la pintura románica española o en los retablos de los primitivos cuatrocentistas italianos; en esos cuadros que además del tríptico o políptico central llevan en la parte inferior una predela, esto es, una tabla alargada, dividida en varios espacios, donde aparece una sucesión de escenas y personajes; su historia viene a completar la del motivo en la parte superior. O bien, en último extremo, deberíamos filiar su parecido con los altos re lieves escultóricos procedentes de un vago Renacimiento, tan impreciso, pero tan permanente como el que Valle-Inclán tenía siempre en su imaginación, deslumbrada por lo plástico y lo tectónico; esto sin olvidar tampoco el influjo de lo musical, más difícilmente localizable. En cuanto a filiaciones puramente literarias, Franco Meregalli (*Studi su Ramón del Valle-Inclán*, Venecia, 1958) trae a colación con motivo no

ya del abandono, sino de la hostilidad de los hijos contra el padre, el recuerdo inevitable del Rey Lear shakespeariano. Pero la presencia de brujas o semibrujas y mendigos y demás coro miserable, tanto como las confesiones y arrepentimientos que prodiga Montenegro, traen más bien, por ráfagas, el recuerdo de Macbeth. Así el soliloquio del Vinculero ante la esposa muerta: "Dios manda que me arrepienta de mis pecados... Como el hombre necesita muchas mujeres y le dan una sola, tiene que buscarlas fuera. Si a mí me hubieran dado diez mujeres, habría sido como un patriarca". Y cuando reparte sus bienes entre los mendigos, les predica así: "Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos, y sois mendigos porque debéis serlo. El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia..." Mientras tanto los hijos-lobos desvalijan la casa del padre, quien termina entre las llamas del hogar, abrazado a uno de esos miserables.

Estilo, lengua, fabla...

En su etapa modernista Valle-Inclán toma un estilo hecho; lo sutiliza, alquitara y perfecciona, llevándolo a límites antes desconocidos, en punto a armonía, musicalidad y plasticismo; pero el molde es ajeno; no —contra lo que creyó Casares, con malignidad de sabueso— porque tome rasgos, motivos aislados de este o del otro autor, sino porque se lo da elaborado la atmósfera esteticista del tiempo finisecular. Por el contrario, cuando Valle-Inclán alcanza su plenitud, cuando se encuentra verdaderamente a sí mismo (a partir de *La pipa de kif*, de *Divinas palabras* y de los primeros esperpentos), encuentra a la vez no sólo la fórmula de un estilo, sino su elemento básico, una lengua. La comprobación de este descubrimiento no ha sido hecha por quienes manejan los microscopios idiomáticos —puesto que los aplicaron a una fase anterior, limitándose a analizar el tejido estilístico de las

Sonatas—, sino por escritores; inicialmente por sus compañeros generacionales, Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Sin duda porque uno y otro fueron, a su vez —no tanto en el verso, como en la prosa, "que es lo difícil", como decía el segundo— inventores, recreadores del idioma.

A los pocos días de morir Valle-Inclán, del fatídico año 1936 (cuando España fue nuevamente "derramada et astragada", por decirlo con las palabras de Alfonso el Sabio sobre la invasión árabe), Don Miguel, que en los últimos tiempos acendraba como nunca su expresión, le dio la despedida en un artículo (ahora en *De esto y de aquello*, I), donde subrayaba la singularidad extraordinaria de la lengua de Don Ramón. "¿Lengua? —se preguntaba—. Si la llamara lengua, podría creerse que me refiero a su característica maledicencia. Maledicencia teatral, libre del veneno que da la envidia. Lenguaje, tampoco me gusta. Mejor acaso llamarle "idioma" o "dialecto". Entendidos estos dos términos a derechas, en su originaria significación: "idioma", propiedad; "dialecto", lenguaje coloquial. Porque Valle-Inclán se hizo, con la materia del lenguaje de su pueblo y de los pueblos con los que convivió, una propiedad —"idioma"— suya, un lenguaje personal e individual. Y como le servía en su vida cotidiana, en su conversación, era su "dialecto", la lengua de sus diálogos, y de sus monólogos... La lengua imperial y la más original se hace idioma cuando el que la usa se la apropia, se la personaliza, y se hace dialecto cuando es de veras hablada". Aquí, y en otras consideraciones que siguen, está ya esbozada la más penetrante, certera exégesis del idioma que inventó Valle-Inclán en *Tirano Banderas*, fundiendo elementos del pluricolor mosaico americano, como también el de *El ruedo ibérico*, hecho sobre su propio léxico culto, modernista, y aun teatral, más la incorporación de jirones populares, callejeros y hasta sainetescos.

Por su parte, Juan Ramón Jiménez, en las mismas fechas, al trazar un estupendo retrato del Valle-Inclán modernista *Castillo de quema* (que vale por todo un cuadro de época,

lo mismo que sucede con el que hizo del "primer Villaespesa", al morir éste, pocos meses después) subraya su creación máxima, su lengua. "Su lengua —escribía— fue llama, martillo, yema y cincel de lo ignoto, todo revuelto... Una lengua suprema, hecha hombre, un hombre hecho con su lengua, habla, fabla. Era el primer fablistán de España, e intentó, en su obra de madurez sobre todo, una jerga total española que expresara la suma de giros y modismos de las regiones más agudas y agrias de España (con hispanoamericanismos también, de los países americanos que él conocía o adivinaba, no en los libros, sino en el roce humano); lengua de concisa, apretada sintaxis sintética, que fuese quizá como la que se hubiese formado natural y artificialmente en Galicia, sede eterna, piedra tremenda de Santiago, si hubiese estado en Galicia la Presidencia de las Españas, la Presidencia de la República inmensa española (de cuya República él hubiese sido... el Rey constante, no, el eterno Presidente)"

Hito decisivo: "La pipa de kif"

¿Cómo y cuándo se produce exactamente la transformación de Valle-Inclán, el arribo a su etapa decisiva o de plenitud, tras la primera fase inicial que cuaja en las *Sonatas* y la intermedia representada por el tríptico de las *Comedias Bárbaras*? A raíz de publicarse *Tirano Banderas*, en 1926, y al año siguiente *La corte de los milagros* —primer tomo de *El ruedo ibérico*— se habló por modo unánime de la "resurrección" de Valle-Inclán. Pero en rigor, Valle-Inclán nunca había dejado de estar intelectualmente vivo, aunque su vigencia se mantuviera algo dudosa para las nuevas generaciones. Ante ellas aparecía más bien con la traza del "viejo Dios altanero y esquivo", figurado en el celebérrimo soneto de Rubén Darío ("Este gran Don Ramón de las barbas de chivo..."), sin ofrecer aún el rostro móvil, surcado de esguinces irónicos, que habrían de tornarle más atrayente poco des-

pués. Sin embargo, tal metamorfosis se inicia ya en 1919 con *La pipa de kif*. Estas poesías anticipan o prefiguran, en algunos aspectos el esperpentismo, así como sus dos restantes libros de versos —*Aromas de leyenda* y *El pasajero*— acompañan o corresponden respectivamente a otros momentos anteriores, el céltico y eglógico de *Flor de santidad* y el ascético de *La lámpara maravillosa*. De modo muy significativo los versos joculares, las vistas caricaturescas, las escenas de suburbio y feria en *La pipa de kif* surgen precisamente en un momento de profunda remoción, cuando desde los promontorios de vanguardia soplan fuertes vientos que cambian los habituales rumbos poéticos.

Con la óptica confundida que lamentablemente es usual aplicar a fenómenos literarios recientes, algunos podrían conjeturar que el Valle-Inclán de *La pipa de kif* influyó sobre la modalidad española de aquellos *ismos* en "el decenio del veinte", sobre el ultraísmo. ¿Sería quizá más ajustado a la realidad histórica afirmar resueltamente lo contrario? Tampoco, y, sin embargo, ateniéndonos a reminiscencias, a las fechas y a los lugares en que se publicaron inicialmente las poesías de *La pipa de kif* no resultaría muy aventurado sostener cómo influyó en Valle-Inclán tal escuela; al menos por modo difuso o como estímulo y ejemplo [3]. Por lo demás, la distorsión de las imágenes de la realidad que —sin haber llegado aún al escarnio de la misma— reflejan sus escritos de entonces, acusan vagas influencias, entrevistas, intuitivas de la poesía y la pintura avanzadas. Un desplante ocasional (como cuando precediendo a la frase: "el esperpentismo lo ha inventado Goya", exclama Max Estrella: "Los ultraístas son unos farsantes") parece más bien una finta defensiva que se

[3] Una de esas poesías, entre las más características, me fue entregada espontáneamente por Valle-Inclán, para *Grecia*, donde apareció. Se titula "Ojo de buey" y contiene esta estrofa: "Ayayay, jujujuy, caney. / Camarote de primera. / Va abierto el ojo de buey". Inexplicablemente tal poesía no aparece incluida en sus *Claves líricas*, ni en ninguna de las dos ediciones de *Obras completas*.

anticipa al posible ataque. Y cierta metáfora audaz ("De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático") declara inequívocamente una fecha vanguardista.

Pero en realidad, tales influjos o contagios estaban, diríamos, disueltos en la atmósfera de aquellos años cambiantes; años sacudidos por un espíritu inaugural en todos los planos estéticos, por un afán de recomenzar o volver a partir desde cero, y por la decisión de enterrar la memoria de algo inexorablemente fallido con la primera guerra europea. Tal estado de espíritu que se extendió no sólo a los jóvenes, sino a los de anteriores promociones, es el que Valle-Inclán traduce por su parte en los dodecasílabos que abren el libro. "Mis sentidos tornan a ser infantiles, - tiene el mundo una gracia matinal, - mis sentidos como gayos tamboriles, - cantan en la entraña del azul cristal".

Ahora bien, este rejuvenecimiento, esta repristinización, lógicamente no supone en Valle-Inclán —a diferencia de lo que sucedía en los veintiañeros— una ruptura total de las formas métricas y sintácticas; se limita a insuflarles cierta informalidad y travesura, según demuestran estas jocosas aleluyas:

"Por la divina Primavera / me ha venido la ventolera / de hacer versos funambulescos. / Un purista diría grotescos. / Para las gentes respetables / son cabriolas espantables."

Y así seguía con burlas a gentes académicas. Para preguntar después:

"¿Acaso esta musa grotesca / (ya no digo funambulesca) / que con sus gritos espasmódicos / irrita a los viejos retóricos / y salta luciendo la pierna / no será la musa moderna?".

Lo nuevo y diferente surge en la temática, en la incorporación de ciertos motivos, bravíos, desgarrados, y de personajes populares, antes inimaginables entre los boscajes recortados y los seres pulidos de *La marquesa Rosalinda* o *Cuento de abril*. Un carnaval de suburbio, ferias, verbenas,

el cartelón del crimen ("El jaque de Medinica"); reflejos o equivalencias de los cuadros de Solana, y, al fondo, Goya; reminiscencias de lo americano definido por sus olores vegetales ("La tienda del herbolario"). En suma, ya están ahí implícitamente contenidos los elementos básicos de las comedias y las novelas esperpénticas.

Un esperpento arquetípico y sus personajes reales

El paso definitivo hacia el nuevo territorio se produce cuando Valle-Inclán abandona en absoluto lo legendario y lo regional, encarándose frontalmente con seres y lugares de su mundo cotidiano y disparatado; las vidas rotas y pintorescas que proveyeron también el bazar barojiano, los Silvestre Paradox y los Andrés Hurtado de comienzos de siglo madrileño. Es cuando escribe la etopeya de uno de esos personajes reales —Alejandro Sawa—: la tragicomedia novelesca *Luces de bohemia*, teoría y ejemplo máximos de un nuevo género, el "esperpento".

Porque su protagonista, el poeta Max Estrella, tuvo efectivamente existencia corpórea en el mundo de las letras, aunque hoy día la única huella efectiva de su paso venga a ser la de esta transfiguración novelesca. Y no sólo él, sino todos los demás personajes que pueblan el libro, presentan rasgos recognoscibles, sin que empero pueda considerarse como una novela de clave; al menos, no rebasa la proporción en que lo es *Troteras y danzaderas* de Pérez de Ayala, y más fragmentariamente aún, *La voluntad* de Azorín. Este último ha escrito con tino que las alusiones personales o las transfiguraciones contenidas en *Luces de bohemia* debieran fijarse ahora, cuando aún es tiempo y quedan supervivientes de aquellos días idos, so riesgo de que a la vuelta de pocos años el libro resulte ininteligible.

Anticiparé, pues, algunos datos. En el librero "Zaratustra" no es difícil identificar al que fue inicialmente editor de

los modernistas, Pueyo; y en su covacha, cualquiera de las que abundan, antes de abrirse la Gran Vía, en la calle de Jacometrezo. El mote "Zaratustra" corresponde además muy bien (traspuesto al tono chungón de ciertas tertulias literarias) al momento del descubrimiento de Nietzsche. "Dorio de Gadex", escritor gaditano, usó efectivamente tal pseudónimo. "Don Latino de Hispalis", el acólito de Max Estrella, resulta de identificación incierta; pero en "Don Gay" o "Don Peregrino Gay" no es difícil reconocer rasgos de Ciro Bayo, quien divagó por las Españas, nuevo *Lazarillo español*, anduvo por tierras americanas, autor de un *Romancerillo del Plata*, y de quien Baroja ha trazado varias semblanzas [4]. "Basilio Soulinake" no es otro que Ernesto Bark, escritor ruso emigrado, vagamente bohemio y anarquizante, como tantos otros de fines del XIX y comienzos del XX. En el "Ministro de la Gobernación" pueden adivinarse algunas reminiscencias del político y periodista que se llamó Julio Burell. Figuras episódicas (los "epígonos del Parnaso modernista") como "Rafael de los Vélez" (¿Rafael Lasso de la Vega?), "Lucio Vero" (¿Juan José Llovet?), "Gálvez" (¿Pedro Luis de Gálvez?), "Clarinito" y "Pérez", no admiten ni necesitan más que entre interrogantes una identificación precisa; son la golfemia —mezcla de golfería y bohemia—, o si se quiere, dicho más noblemente, componen el antiguo coro de las tragedias y zarzuelas, y en él se mezclan figuras de la generación de Villaespesa con otras posteriores. Todos ellos, del mismo modo que el protagonista "Max Estrella", su mujer, "Madame Collet" (en la realidad, Jeanne Poirier) y otros que no cambian sus nombres (Rubén Darío y el "Marqués de Bradomín"), se mueven en "un Madrid absurdo, brillante y ham-

[4] Por otra parte, en *Don Gay* se han creído reconocer algunos rasgos de Modesto Pérez, que fue discípulo o amigo de Unamuno en Salamanca, sin perjuicio de satirizarle luego en una serie de anécdotas malignas. Son las que cuenta en el libro que bajo el pseudónimo de "Julián Sorel" publicó: *Los hombres del 98: Unamuno* (Caro Raggio. Madrid, 1917).

briento" sobre un fondo de telones naturales: cafés y tabernas, covachas, una buñolería, una redacción, un ministerio, una comisaría, los alrededores nocturnos y galantes del Jardín Botánico, junto al Museo del Prado. Sin embargo, las fechas están cambiadas, mejor dicho, voluntariamente trastrocadas. Si el fondo es el de los primeros años del siglo, ciertos hechos políticos aludidos, como algún otro literario, se sitúan entre 1917 y 1920.

En cuanto a Alejandro Sawa [5], la dificultad reside en reconstruir una imagen exacta de su personalidad más allá de lo anecdótico. Su obra quedó enteramente sumergida y ninguno de los libros que publicó —varias novelas de traza realista, zolesca, la primera, *La mujer de todo el mundo*, en 1885, seguida de *Crimen legal*, *Declaración de un vencido*, *Noche*, etc.— es hoy fácilmente localizable. Tampoco quizá le representen, al menos con los trazos desorbitados y pintorescos que posteriormente asumió en su persona. Pero ¿acaso le representa mejor otro libro suyo, el único asequible, *Iluminaciones en la sombra*, publicado póstumamente, dos años después de su muerte, en 1910, con prólogo de Rubén Darío? Se trata de una colección de crónicas escritas en 1904, de un valor muy secundario, traspasadas de un deslumbramiento galicano, que recuerdan, pero ni siquiera igualan, las de Gómez Carrillo.

Alejandro Sawa había nacido en Málaga, en 1862; unos treinta años después, se instaló durante algún tiempo en París y arrastró toda su vida una impronta indeleble del parisianismo fin de siglo. Alternó con decadentes y simbolistas, fue una figura popular en los cafés y tertulias del "Quartier". Cierto día —contaba la leyenda que creció en torno a su "gallarda figura teatral", según pintura de Rubén Darío— recibió un beso de Victor Hugo en la frente y desde entonces no

[5] Todo el mundo ha coincidido en reconocerle. Nadie, por el contrario, ha advertido ninguna alusión a Azorín —contra lo que éste cree. Véase la carta trascrita más adelante.

se lavaba. Su existencia de final patético —murió ciego y loco—, como también en *Luces de bohemia*, refleja cómo la vida de "aquel hombre brillante, ilusorio y desorbitado", se fue en actitudes y desplantes espectaculares. Él mismo no dejó de tener conciencia de esta perdición cuando en una autobiografía de 1902 —inserta en el semanario *Alma española*— escribía, al modo de Rimbaud: "Yo soy el otro, quiero decir, alguien que no soy yo". De "ciranesco, quijotesco, d'aurevillesco" le califica Rubén Darío, afín a Sawa en varias devociones y debilidades, y vencido como él por "el ángel-diablo del alcohol". Sawa redactó, según parece, algunas crónicas, que el autor de *La caravana pasa* le encargó cuando el poeta no estaba en condiciones de escribirlas. Su mejor epitafio consta en unos versos de Manuel Machado:

Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho. / Jamás ninguno ha caído / con facha de vencedor / tan deshecho.

En los *Recuerdos literarios*, que empezó a publicar Cansinos-Asséns, durante sus últimos años (en la revista *Índice*, de Madrid), aparece más de una vez el nombre de Alejandro Sawa, reflejándose el deslumbramiento literario que éste irradiaba. Sin embargo, cierta frase del mismo ("lo que Ganivet ha sido para la generación del 98, lo ha sido Sawa para los jóvenes del 900") suena como hiperbólica. Pero es incuestionable que Sawa, recitador de Verlaine bajo la luna, dejó un reguero anecdótico, y que en la imagen desorbitada de sus últimos años encontró Valle-Inclán un personaje ya hecho para trasladarlo, con pocas variantes y añadidos, a su esperpento arquetípico.

Más singular resulta que un escritor tan poco dispuesto a la actitud admirativa como Baroja se sintiera impresionado no sólo por la aureola de Sawa, sino por el hombre mismo, trazando de él una semblanza simpática en *Juventud, egolatría...* —que reproduce y amplía más tarde en el tomo tercero de sus memorias, *Final del siglo XIX y principios del*

XX—. Y esto a pesar de que Sawa, en sus *Iluminaciones en la sombra*, le llamaba un "invertebrado intelectual". Además, el recuerdo de Sawa reaparece en un personaje de *El árbol de la ciencia*. Resurge allí con el nombre de Rafael Villasús, bohemio muerto miserablemente, en una escena algo macabra, que asimismo figura en *Luces de bohemia*. Las analogías y diferencias respecto a la utilización del mismo episodio —al parecer verídico— por Baroja y Valle-Inclán han sido puntualizadas por Ricardo Senabre. Pero mientras en la novela barojiana Alejandro Sawa es uno más entre el desfile cinemático de personajes innumerables, en la tragicomedia valle-inclanesca cobra un relieve de primer plano como héroe protagónico. Para Valle-Inclán fue una suerte de personaje catártico; por su intermedio se libertó de una obsesión juvenil, sin perjuicio de incurrir parcialmente hacia el final de sus días en la mimesis de aquel arquetipo grotesco y grandioso.

Añadimiento. Una carta de Azorín

Tomo prestado este epígrafe a Azorín para reproducir una interesante carta suya. Es la respuesta a una mía donde le interrogaba sobre la posible clave de los personajes de *Luces de bohemia*.

"Madrid, 26 abril 1961.

Querido Guillermo de Torre: Precisamente, de todas las personas aludidas en *Luces de bohemia*, yo soy la única que subsiste. La revista *Insula* prepara un homenaje a Valle-Inclán, con motivo del veinticinco aniversario de su muerte. A las tres preguntas que se me han hecho sobre el esperpento, he contestado brevemente, hablando en términos generales de dicha producción. Ahora lo hago concretamente sobre *Luces de bohemia*. He conocido a todos los personajes del libro. Creo, sin embargo, que es inútil buscarles la filiación. La Bruyère, en sus *Caracteres*, traza retratos auténticos; han sido identificados todos. Y lo han sido porque respondían a

una realidad histórica. Estarían más o menos acusados, con malicia, los rasgos; pero todos eran exactos. No sucede lo mismo en *Luces*. Nada hay en los retratados que responda a una realidad. Ni Max tiene nada de Sawa; ni el Ministro de Gobernación —que quiere ser Burell— tiene nada de Burell, ni física, ni moralmente; ni Ernesto Bark es tal Ernesto Bark. En los días en que se publicó el libro tuve ocasión —casualmente— de ver cuán irritado, indignado, estaba Bark. Se me escapa Latino Hispalis; pero debe de ser un tipo imaginario. La carpeta de revistas que lleva consigo, ¿qué significa? ¿Repartidor de revistas?

Es muy curioso observar cómo, al cabo de cincuenta años, desaparecido lo *supersocial*, desaparece también lo *subsocial*. Compárese lo *subsocial* de *Luces* con lo *subsocial* de *Nazarín*, en Galdós. Dentro de otros cincuenta años —o antes— *Luces de bohemia* será ininteligible. En el libro se habla de *esperpentismo*; se dice que el esperpento es *deformación*. Pero *deformación* no es transformación. Los espejos de la calle del Gato, deforman; pero no transforman. A un lampiño, por ejemplo, no le ponen barbas, ni a un barbado lo afeitan. Y eso es lo que ocurre en *Luces*. Y no, como he dicho, ocurre en La Bruyère.

Deben estudiarse las concomitancias de *Luces* con los costumbristas de Apolo; especialmente con Arniches y su constante colaborador García Álvarez. Son notables *El pobre Valbuena*, *El amigo Melquíades*, *El pollo Tejada*. Es éste un simpático Tenorio madrileño, que, por circunstancias diversas, va en un globo, que cae, pasado el Estrecho, en el patio de un serrallo, poblado de huríes.

Ahora habría que hablar de las alusiones. En el *Quijote* habrá alusiones que advertirían los coetáneos; pero que no advertimos nosotros. Escena VIII de *Luces*: *institucionista*. ¿Qué será *institucionista*, preguntará un extranjero, y acaso un español de hoy? Adepto o partidario de la Institución Libre de Enseñanza. Escena VII: "fuego de virutas", frase de Maura. La frase de Maura es "fogata de virutas". El nom-

bre de Maura está sembrado, no benévolamente, en el libro. Escena última: "Deje usted las espantás para el calvorota", o sea, para Rafael el Gallo. Pudo decirse "calvatrueno"; pero como antes había usado este vocablo, en otra acepción, ha tenido que inventar *calvorota*. Escena VII: "¿Hay alguno de ustedes, de los que ustedes llaman maestros, que se atreva a gritar: viva la bagatela?". Se dirige Filiberto a los modernistas. Un artículo mío, que fue muy comentado, terminaba con un "viva la bagatela". Estos modernistas —yo no lo fui nunca— son como el coro de la tragedia griega.

Lo último que escribió Valle-Inclán, horas antes de morir, fue una postal dirigida a mí; me la envió su hijo Carlos, después de muerto Valle. La conservo, naturalmente. Se elogia en ella otro artículo mío.

Y nada más. Siempre queriéndole y admirándole.

Azorín".

Voluntad de estilo: lejanía y estilización

Las expresiones "voluntad de arte", "voluntad de estilo" sólo han alcanzado auge en los años últimos (merced, en buena parte, al libro, con el segundo título, de Juan Marichal); sin embargo, esta *Kuntswollen*, bautizada así, en 1901, por Alois Riegl —entendiendo por ella el principio del estilo como germen del arte y como valor dinámico— y luego extendida a la filología, había adquirido ya carta de naturaleza en nuestro idioma, desde 1911, a través de Ortega, con sus glosas a Worringer ("Arte de este mundo y del otro").

En el plano literario, Valle-Inclán, como ningún otro de su generación, excepto Azorín, prefigura ahincadamente tal voluntad de estilo. Desde sus albores es la cifra definitoria de su arte; se acusa, con nuevos matices e intenciones, cuando entra en la fase que pudiéramos llamar expresionista —de modo extensivo, sin ninguna concomitancia con la escuela germánica —literaria y plástica—, de tal nombre. Tan con-

sustancial se hace con su manera que a tal voluntad de estilo Valle-Inclán subordina y sacrifica todo. Por ejemplo —un signo entre varios—, es la lejanía imprecisa, la distancia poetizante en cuyos vagos lindes el autor de las *Sonatas* y demás libros de aquella época, sitúa sus escenarios y sus personajes. Asimismo, el cuidado con que tiende a rehuir habitualmente cualquier localización y época concretas; el modo como orilla todo costado realista de los héroes. ¡Qué lejos tal actitud del afán último, experimentado por los autores de nuestros días, de fijar una situación concreta e insertar en un marco histórico condicionante todos los seres y acciones! Transcurridos los años —según veremos luego, al confrontar las dos imágenes que nos dio de Isabel II— Valle-Inclán no vacilará en captarlos muy de cerca, con enfoque microfotográfico, a fin de registrar implacablemente sus actitudes y sus arrugas grotescas.

Mas pese a esta mudanza de visión —de lo lejano a lo próximo; paradójicamente, en lo pictórico, del primitivismo al realismo— Valle-Inclán no cambia sustancialmente en su actitud espiritual; se mantiene fiel a cierta torsión retrospectiva. En su condición primera de modernista arcaizante apoya siempre un pie en el pasado. Lo sintetizan así las invocaciones con que se abre *Aromas de leyenda*: "¡Oh, lejanas memorias de la tierra lejana!" "Oh, las viejas abuelas, las memorias lejanas". De suerte que el afán innovador es puramente sensorial, exteriormente formal —si nos atenemos a las declaraciones que antepuso en 1902 a *Corte de amor*, en su primera edición, luego desaparecidas—; tiende únicamente, influido por la lección del simbolismo, a "refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad". Deja de lado cualquier intento de renovación conceptual o temática; busca contrariamente la restauración de elementos antiguos, no precisamente clásicos, sí ligeramente arcaicos. ¿Solución fácil, escapatoria simplista?

Dificultad de una temática

En días polémicos, con puntos de vista unilaterales, así hube de estimar esta apelación a la memoria pretérita como principal sostén de un arte. Acontecía ello cuando ambiciones diametralmente opuestas a las modernisto-arcaizantes eran la razón natural de ser de una generación polémica, empeñada en encontrar —dentro de un plano estrictamente literario— el tema propio y específico de su tiempo; del nuestro, del mío, en aquellas calendas. Se me permitirá, pues, que no como jactancia, tampoco a modo de palinodia, simplemente como testimonio de una fecha, transcriba aquí documentalmente algunos párrafos de entonces, tomados de mi *Examen de conciencia* (1928): "La poesía, para adquirir su más alto valor de autenticidad y coetaneidad, ha de objetivarse sobre elementos vitales y emocionales del contorno. Es cierto que el recuerdo de una cosa, al extraerse del baño revelador —como en un laboratorio fotográfico— de la memoria en penumbra, parece y puede ser más interesante que la cosa misma. Esto supone que un objeto, un lugar, cualquier tema o personaje visto en proyección evocativa es más fácilmente poetizable que cualesquiera otro visto desde el presente. Lo que surge, lo que se está haciendo y aún no ha cobrado perfil identificable, ofrece mayores dificultades para convertirse en materia poética. Los recuerdos, en cambio, fermentan ellos solos al aposarse, al envejecer, y destilan un alcohol de poesía. Así —por ejemplo—, cuando Valle-Inclán nos habla de Compostela o Darío de Versalles, su esfuerzo poético en rigor no es tal; su intervención artística se reduce al menor grado. Para esa labor recolectora y expositiva de recuerdos —en su mayor parte no propios, heredados o transcritos de los libros—, mas aureolados del halo magnificador que proporciona la distancia, ni Darío ni Valle-Inclán necesitarían su cerebro y su sensibilidad; habríales bastado poseer la normal subconsciencia de un burgués paseante. Las solas pala-

bras "Compostela", "Versalles", asociadas a la inmediata evocación o figuración de tales lugares que ellas mismas suscitan, ¿no son ya poesía intrínseca —o más bien literatura de segundo grado, la que deriva de "l'art d'après l'art"? Por el contrario, tomad las palabras comunes, opacas: "Cigarrillos Elefante", "Automóviles Relámpago", "Próxima inauguración", fulgurantes, entre regueros de luces, al pasar, desde la plataforma de un autobús. Intentad poetizarlas; disponeos a convertirlas en materia estética, a extraer de su cotidianidad vulgar una visión de frescura, una metáfora imprevista. Convendréis en que el caso es distinto. Hace falta una agudeza visual, una agilidad disociadora y un vocabulario muy diferente al requerido para oscurecer aún más, con rapsodias elegíacas, las piedras verdinosas o para dar cuerda a dos autómatas que hablan de amor entre los arbustos geométricos".

Imperio de los motivos y figuras tradicionales

Cuesta reconocerlo, pero no es un hecho frecuente que los nombres de obras y autores españoles modernos aparezcan registrados en libros de crítica extranjera, destinados a analizar corrientes literarias internacionales. Por ello —sin ser, por supuesto, la única excepción— merece anotarse que el nombre de Valle-Inclán figure incluido en la nueva edición de *The romantic agony* (Nueva York, 1956), de Mario Praz. Título equívoco, por cierto, el de tan curioso y compacto libro, puesto que esa "agonía" no se refiere a la del romanticismo propiamente dicho, sino a las postrimerías simbolistas y decadentes, con sus orígenes inmediatos. De ahí la importancia que el autor otorga a las resonancias finiseculares del "divino Marqués" (tan desmesuradamente exaltado por los superrealistas y otros escritores de estos últimos años; como reacción adversa véanse ciertas páginas, en *L'homme révolté*, de Albert Camus). La mención de Valle-Inclán ocurre al situar un pasaje de las *Sonatas* en una rama de "la progenie sádica". Más atinado está Mario Praz al buscar pre-

cedencias en el D'Annunzio de las *Vergini delle rocce*. Pero puestos a buscar influjos, muchos otros pudieran encontrarse, algunos que no entrevió —a pesar de su malignidad delatora— Julio Casares. Sin embargo, nada nos interesa aquí tal labor policíaca, ni tampoco la crítica "hidráulica" o rebusca de fuentes.

Lo único que, a propósito de la ninguna y voluntaria originalidad temática de Valle-Inclán, me importa señalar es lo siguiente. Como en tiempos medievales, renacentistas y barrocos —en rigor tal criterio se extiende hasta el siglo XVIII—, cuando la originalidad no significaba nada, y cabalmente lo contrario, la prolongación de los temas y personajes heredados, provistos de una larga tradición, era aquello que se valoraba sustancialmente, así Valle-Inclán piensa que "sólo las figuras cargadas de pasado están ricas de porvenir". Son palabras citadas por Alfonso Reyes como reflejo de conversaciones sostenidas, hacia 1920, con el autor de *Divinas palabras*; están registradas en la segunda serie de *Simpatías y diferencias*. "Valle-Inclán —apostilla Reyes— preferirá siempre a las figuras "improvisadas", a las "arrivistas", aquellas en que la experiencia literaria se ha ejercitado ya reiteradamente, bien a través del poeta culto, o bien en la mente vaga del pueblo, de modo que están ya como modeladas en el alma humana, encauzadas en la corriente de nuestro espíritu, y huelen a refrán o a sentencia de oro; Don Juan, Don Quijote, Don Rodrigo, un rey, el demonio, la muerte, una moza de cántaro, un ciego limosnero, un perro sabio". Refiriéndose a este sello genérico, intemporal, de tales personajes, más propios, por tal característica, de la leyenda o de la farsa, Melchor Fernández Almagro (*Vida y literatura de Valle-Inclán*) explica por qué le interesan a su autor: porque "sus oficios o menesteres son de los que están al margen del tiempo, son de los que jamás empiezan ni acaban. Cuanto más inactuales, más dados son ciertos tipos a la conseja, a la leyenda, al cuento. A Valle-Inclán le atrae lo

que no data, o lo que por datar vagamente se pierde en las nieblas propicias a la figuración poética".

El autor de *Voces de gesta* llamaba "estética panorámica" a esta visión a distancia en el espacio y en el tiempo; entendía que, mediante tal óptica, todo adquiría un valor de reminiscencia. Inclusive parecía cifrar en ello buena parte del placer artístico; lo ejemplifica la voluptuosidad con que ordena, en la primera página de sus obras escénicas, la relación de *dramatis personae* —por ejemplo, en *Romance de lobos*—, incluyendo tanto los de primer plano como los del coro y aun los virtuales o fantasmagóricos: "El ciego de Gondar con su lazarillo", "Doña Sabelita que fue barragana del caballero Don Juan Manuel", "Mujerucas que llenan los cántaros en la fuente", "Coimbra, perro sabio", "el trasgo cabrío", "la Santa Compaña de las almas en pena", etc.

Ahora bien, dicha técnica no es nueva ni singular; se empareja con la de tantos continuadores o restauradores que en el mundo han sido —sin llegar a *ser*—; y por sí sola, sin el acompañamiento de otras dotes superiores, no hubiera logrado inspirar a Valle-Inclán ninguna obra memorable. El reino del calco y la parodia está empedrado de buenas intenciones —o agudos guijarros— clasicistas o pseudoclasicistas. (Durante aquellos mismos años se aplaudían el falso dialecto "clásico", el estilo cartón-piedra y las tramas convencionalmente irrisorias de Don Ricardo León).

Visión oblicua de la realidad

Aquello que salva o eleva a Vallé-Inclán, aparte el sentido estético superior que siempre manifestó, estriba —a partir de 1920, aproximadamente, esto es, de los versos de *La pipa de kif*, de la tragicomedia *Divinas palabras* y del esperpento *Farsa y licencia de la reina castiza*— en que acierta a situarse en una perspectiva distinta a la del asombro retrospectivo o la reconstrucción histórica; consiste en que mira el mundo

de soslayo u oblícuamente; en suma con ojos irónicos. Nos descubre la ironía como contrapunto de lo trágico; además en el diálogo de los personajes la sátira de lo amanerado se hace mediante intrusiones de lo chulesco, y de esto hay mil ejemplos en el Torre-Mellada de *El ruedo ibérico.*

"A Valle-Inclán —explicaba Alfonso Reyes— se le ocurre aplicar su estética con equívoco; desviarla ligeramente de las líneas de nobleza a las líneas de la caricatura; hacer no ya un injerto vital dentro de las líneas de un tema o de un personaje, sino una mímica de la vida desde las apariencias de un muñeco ridículo". Crea así, por tanto, la parodia trágica o más exactamente, la parodia bufa, tragicómica. "El esperpento —resume Reyes— resulta del choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen". Pero su ejemplo más explícito no está tanto, según el gran crítico mexicano señalaba, en *Divinas palabras,* como en el teniente Friolera de *Los cuernos* y en el Max Estrella de *Luces de bohemia.*

He aquí otra explicación de la génesis del esperpento; no anula, más bien completa, la de Pedro Salinas, quien veía su germen en las "acotaciones", siempre en Valle-Inclán muy pulidas y aun preciosistas, pero a partir de *La reina castiza* imbuidas de burla, traspasadas por intenciones satíricas y grotescas. Por cierto, la diferencia, que antes apunté, entre la manera evasiva de su fase modernista y la manera de ataque frontal que luego utiliza, en ningún caso quizá se pueda estudiar tan bien como al confrontar el tratamiento de la figura de Isabel II en los dos retratos que de ella traza: el de *La reina castiza* y el de *La corte de los milagros.*

De lo distante a lo próximo

Ante todo, en el primer libro, la reina, como todos los demás personajes —desde el rey consorte a Lucero, el "Manolo compadre de la reina", desde "el Gran Preboste" hasta

"el estudiante sofista"— son seres convencionales, son muñecos; entran en la tipología genérica de la farsa y carecen deliberadamente de relieve individual. La intriga que enlaza las escenas apenas existe como tal; se limita al rescate de una carta escrita a un rufián por la impudente e imprudente soberana. Se diría que la fábula empieza por no interesar al autor, quien la toma como un pretexto de variaciones lírico-burlescas, y tampoco, por consiguiente, cautiva al lector. Además, Valle-Inclán apenas se acerca a sus personajes, los mira a distancia, con remilgos de exquisito, por miedo a que su arte pierda belleza o brillo con la proximidad. Pues así como la actitud realista presupone, exige, supresión de distancias ante el modelo, ausencia de reparos para acercarse al bulto físico, palpitante y oliente, la actitud esteticista implica de modo contrario, el mantener cierta pulcra lejanía. He aquí la entrada de un personaje: *El fraque azul abotonado, media guedeja, / y la gavina derribada sobre la oreja, / pintando chirlos en el aire con el bastón, / hace su entrada el Gran Preboste: un fantasmón.* Y ahora otra acotación a un diálogo, entre Lucero, la reina y el Gran Preboste: *Lucero se precia con toses de guapo, / ríe la comadre, feliz y carnal, / y un temblor cachondo le baja del papo / al anca fondona de yegua real.*

De modo diametralmente opuesto, en *La corte de los milagros*, el asunto no es nimio, sino sustantivo; narra con abundancia de personajes y riqueza de peripecias, con diversidad de enfoques sobre sectores muy variados de la sociedad —desde las cámaras palatinas a los clubs políticos, desde los salones a las tabernas— los "amenes de un reinado"; reconstruye sobre un fondo histórico indudable, los meses inmediatamente anteriores a la revolución de 1868. ¡Qué distinto, aun siendo el mismo, su fondo del que aparece abocetado al comienzo de *La reina castiza!*: *Corte isabelina —beata septembrina— farsa de muñecos —maliciosos ecos de los semanarios— revolucionarios:* "*La Gorda*", "*La Flaca*" y "*Gil Blas*". Como también la actitud del autor: *Mi musa*

moderna / enarca la pierna, / se cimbra, se ondula, / se comba, se achula / con el ringorrango / rítmico del tango / y recoge la falda detrás.

Dominado por el "artisticismo", aun cuando maneje datos no imaginarios, sino de irrecusable realidad, Valle-Inclán más bien los oculta o los lleva a una estilización, a un embellecimiento tales que los torna irrecognoscibles. De modo opuesto, en la versión de *El ruedo ibérico*, Valle-Inclán deja las bambalinas teatrales, se acerca a los hechos, capta la realidad externa y la subyacente, mas no por eso deja de estilizar y potenciar artísticamente los materiales. He ahí, pues, la gran diferencia entre cualquier elemental realismo o neorrealismo último (que se limitan a reproducir servilmente con extraordinaria, impresionante, eso sí, fidelidad fotográfica y fonográfica, la vida vulgar), y el realismo superior, que no traiciona la realidad, pero que acierta a transcribirla organizada, con coherencia artística y de sentido. De suerte que Valle-Inclán no cambia ni reniega de nada; infunde simplemente una intención, un interés a lo que en un principio fue desinterés, gratuidad o juego estético.

Dos imágenes de una reina

He aquí, marcando las diferencias, dos retratos de la *Reina castiza*; el primero, en el libro de tal nombre: *Sale la Señora con la papalina / puesta sobre un ojo y dando guiñadas. / Las fofas mantecas, tras la muselina / del camisón blanco / tiemblan sonrosadas.* Y he aquí otro en *La corte de los milagros*: "La Majestad de Isabel II, pomposa, frondosa, bombona, campaneando sobre los erguidos chapines, pasó del camarín a la vecina salita". Y ahora, aunque fragmentada, una vista de su corte: "Entre un cortejo de plumas fatuas y chafados visajes, pasó la Reina Nuestra Señora al salón de Gasparini. [...] El Rey Don Francisco hacía chifles de faldero al flanco opulento de la reina. [...] Menudo y

rosado tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana. La reina, con el pavo sanguíneo, se abanicaba".

Más allá de la semejanza de trazos satíricos, Isabel II ya no es una marioneta que se afana por rescatar una carta delatora, como en *La reina castiza*, al mismo tiempo que, consciente de su impunidad, huye a un baile de candil; ahora, en *La corte de los milagros*, en *Viva mi dueño*, es un personaje vivo, reina, aunque sin realeza, que dominada por cortesanos grotescos, "espadones" y una "monja milagrera", adormilada entre el absolutismo y la inconsciencia, no advierte cómo un trono se hunde bajo sus pies.

Originalidad, no unicidad

¿Son novelas dialogadas, son comedias o tragicomedias novelescas los esperpentos de Valle-Inclán? ¿Qué predomina en su estructura: lo escénico y aun plástico, o lo narrativo, traído siempre a primer plano mediante las acotaciones, o, más bien, caracterizaciones psicológicas y ambientales?

He aquí por donde el problema de los géneros, que alguna vez creyóse resuelto negándolos, vuelve a plantearse ante estas creaciones ambiguas. O mejor, ambivalentes, puesto que, a primera vista, en cualquiera de aquellos dos apartados pueden encajarse sin violencia. Y no obstante, la originalidad genérica de los esperpentos es indiscutible. Pero no su imparidad, ya que la unicidad de una obra de arte aún no fue habida, desde el momento en que ninguna, por absoluta que nos parezca, y contra lo que ciertos creen, brota del aire o por partenogénesis artificial: posee una filiación o afinidades recognoscibles, ingresa en un marco histórico que amplía y transforma. He ahí el error o el punto débil de los análisis llamados intrínsecos que pretenden disociar una obra de sus circunstancias y mostrarnos solamente el mecanismo de su funcionamiento. Aquello que las creaciones singulares demuestran no es, por tanto, la imposibilidad de su reducción

a términos comparativos; tampoco la inexistencia de los géneros literarios, sino cabalmente la posibilidad de violarlos, o de transgredir sus fronteras; de suerte que hoy, menos que nunca, es imposible confundirlos con compartimientos estancos.

Por lo demás, en la literatura de nuestro idioma la elasticidad de los géneros canónicos no es insólita, sino tradicional. Asoma ya más tempranamente que en ninguna otra con *La Celestina* —que no sólo funde tragedia y comedia mas que prefigura la novela— y resurge con *La Dorotea* "acción en prosa"; saltando etapas, modernamente hace una ligera reaparición en *Realidad* y *La incógnita*, como en *La loca de la casa*, de Galdós, después en *La casa de Aizgorri*, de Baroja, e irrumpe triunfalmente con los esperpentos escénico-narrativos de Valle-Inclán. Imaginemos que Unamuno, al intentar subvertir la dosificación de las partes novelescas, al cargar el acento en lo conceptual, suprimir lo descriptivo, dejando la ficción reducida a su esqueleto dialogístico, hubiera estado mejor provisto de cualidades artísticas. Quizá en tal caso le habría sido dable inventar, por su cuenta, una forma trágico-novelesca, pareja de la escénico-grotesca forjada por Valle-Inclán.

Preeminencia de lo teatral y plástico

Otorgo esta preeminencia teatral a los esperpentos, y en general a toda la obra del mismo, porque esa es la cualidad que entra primero por los ojos. Arte visual el suyo, plástico y aun tectónico —por el relieve de sus líneas constructivas— como pocos otros. Lo visual, no lo discursivo, es el denominador común de todas las ficciones valle-inclanescas, revistan unas formas u otras. Como apuntó muy bien Ramón Pérez de Ayala, al plasticismo del autor de *Romance de lobos* se unen el color y la actitud estática. "Cuando le leemos olvidamos estar leyendo y nos parece estar viendo con los ojos.

Aun en sus obras dramáticas, las escenas sucesivas están agrupadas como en una decoración de frescos, y las figuras siempre en actitud. Su órgano estético está en sus ojos. La esencia de su obra está en la luz". Para Valle-Inclán, más que para Théophile Gautier, no sólo el mundo exterior existe, sino que cobra primacía absoluta.

Más tarde, en los esperpentos, la visión detallista y la perspectiva de lejanías cambian sus términos; no es, por ejemplo, Patinir, sino el Bosco la referencia pictórica que se impone; y saltando siglos, más aún que el Goya de los disparates, como semejanza coetánea, Solana, el de las máscaras. Y no pienso únicamente en el Solana pintor, sino en el escritor de esos libros crudos, desgarrados, que se llaman *La España negra, Madrid callejero, Dos pueblos de Castilla*... Medinica, el pueblo del romance de cordel que, ante el cartel del crimen, cuenta un ciego —en *La pipa de kif*— es otro pueblo más, aunque no tan bronco como el solanesco, pues Valle-Inclán estiliza y alisa siempre hasta las superficies más ásperas. Pero la reminiscencia es insoslayable por el modo como el poeta, al igual que el pintor, ennegrece su paleta. "Fin de Carnaval", "El circo de lona", "Vista madrileña", "Resol de verbena", declaran tal paralelismo. "Solana sabe de estos colores...". Y la predominancia del negro, en los escritos de Solana, ha sido señalada estadísticamente por Cela.

Otro cartelón del crimen ("un cuadro muy malo con la emoción de Goya y del Greco") es el que miran, ante los muñecos del Bululú, don Estrafalario y don Manolito, a guisa de pórtico y colofón, en *Los cuernos de don Friolera*. Esta farsa es el primer paso hacia la transposición dramática del esperpento bufo. Dice don Estrafalario: "Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera...".

Y esta descoyuntura anímica de los personajes, vistos como desde una ultratumba de escarnio, las actitudes de muñecos grotescos que adoptan, no deja de traer a las mientes el recuerdo de la suprema y más cruel eutrapelia imaginada: los cuadros de pesadilla de Quevedo en *La hora de todos y la fortuna con seso.*

No obstante la enemistad que Valle-Inclán declaraba contra el cultismo y el conceptismo, parece incuestionable que una veta subconsciente del último corría a lo largo y en lo profundo de sus imaginaciones. El desasosiego, la tensión, el pathos del Barroco español diríase que —como en tantos años y aun contra su voluntad consciente— hacen presa por veces en el inventor del esperpento. Quevedo, concretamente, con tanto o más fundamento que Goya, podría haber sido mencionado entre los padres remotos del género cuando Max Estrella establece al desgaire su genealogía. "El esperpento —explica a don Latino de Hispalis— lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato". (O sea —expliquemos para los lectores últimos— el pasadizo donde hace años, adosados a la pared de una carbonería, como reclamo comercial, había un espejo cóncavo y otro convexo que deformaban las imágenes de los transeúntes. El nombre completo de la calle es Juan Álvarez Gato. ¡Extraño, sombrío lugar de homenaje al coplero madrileño del siglo XV!). Y aclara, entre las sucesivas réplicas burlonas de Latino Hispalis: "Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas". "*Don Latino:* Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato". "*Max*: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando

está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar, con matemática de espejo cóncavo, las normas clásicas". "*Max*: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las cosas y toda la vida miserable de España". "*Don Latino*: Nos mudaremos al callejón del Gato". Al final de esta escena Max Estrella se desploma muerto junto al quicio de una puerta. Las burlas se han tornado veras inexorables. El "garabato" de una vida desorbitada, que en la sucesión de episodios linda con el sainete grotesco, se ha desencadenado en tragedia clásica. Pocos días después Madame Collet y Claudinita, la mujer y la hija de Max Estrella, se suicidan en su bohardilla con el tufo de un brasero. "El mundo es una controversia" —comenta un borracho en la taberna de Picalagartos. Y don Latino apostilla: "¡Un esperpento!".

SAINETE Y DRAMA

Parejamente esta singular alianza del muñeco y del héroe, de lo sainetesco y lo dramático se proyecta en el habla de los personajes de *Luces de bohemia*. Combinan el lenguaje más empinado con las expresiones populares, subrayando así los contrastes. Recuérdese, entre otros muchos ejemplos, cierto diálogo a la puerta de una buñolería donde, en la alta noche madrileña, han recalado Max Estrellas y su cohorte de poetas modernistas, armando la gran trifulca con un guardia "*El capitán Pitito*: ¡Mentira parece que sean ustedes intelectuales y que promuevan estos escándalos! ¿Qué dejan ustedes para los analfabetos? *Max*: Eureka, Eureka, Eureka. En griego, para mayor claridad, Crisóstomo. Señor Centurión, usted hablará el griego en sus cuatro dialectos. *El capitán Pitito*: ¡Por borrachín a la Delega! *Max*: Y más chulo que un ocho. ¡Señor Centurión, yo también chanelo el sermo vulgaris! *El capitán Pitito*: ¡Serenooo! ¡Serenooo!". Planea sobre esta escena la sombra de Arniches, en sus sainetes (un reflejo posterior es *La estratosfera*, de Pedro Sa-

linas); la imitación y mofa de lo solemne, la interacción recíproca del lenguaje culto, o más bien cursi por refinado, con el popular, que produce siempre un efecto cómico irresistible.

Técnica de "Tirano Banderas"

Una confusión de niveles semejante, una mezcla lingüística análoga, adicionada con la incorporación de nuevos elementos extrapeninsulares —las hablas coloquiales, los dichos vernaculares americanos— imprime un sello originalísimo a *Tirano Banderas*. Aquí, lo que al principio en Valle-Inclán había sido meramente el estilo de las acotaciones teatrales, —la caracterización irónica, la elipsis descriptiva— se hace ahora materia fundamental, forma expresiva de todas las páginas. *Tirano Banderas* se halla compuesto no tanto siguiendo las pautas de la narración progresiva como mediante una sucesión de cuadros. Al comienzo de cada capítulo, unas cuantas vistas fijas sitúan el lugar y el momento, a modo de decorados vivos; entre sus pliegues y bastidores van surgiendo un esguince, una sombra, un perfil de los personajes. Y en la fase siguiente, los seres y las cosas se destacan del primer retablo y lentamente, con velocidad acelerada, pónense en movimiento hasta llegar, en ocasiones, al torbellino. Recuérdese simplemente el comienzo del libro primero: "Santa Fe de Tierra Firme —arenales, pitas, manglares, chumberas—, en las cartas antiguas Punta de las Serpientes. Sobre una loma entre granados y palmas, mirando el vasto mar azul y al sol poniente, encendía los azulejos de sus redondas cúpulas coloniales San Martín de los Mostenses. En el campanario sin campanas levantaba el brillo de su bayoneta un centinela [...] El Generalito acababa de llegar con algunos batallones de indios, después de haber fusilado a los insurrectos de Zamalpoa: inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con anti-

parras negras y corbatín de clérigo... Tirano Banderas, en la remota ventana, era siempre el garabato de un lechuzo".

Novela americanista total

Quizá los lectores no han reparado de modo suficiente en la original estructura del libro, deslumbrados por lo más obvio: su intención censoria. En efecto, *Tirano Banderas* es una sátira inequívoca; mas no sólo dirigida contra el tirano; se extiende a todos los medios y personajes que en el libro aparecen —el empeñista Pereda, el diplomático español, don Celes, etc.—; únicamente muestra ternura hacia el indio. En Santos Banderas, por lo mismo que es una suma o abstracción, se ha llegado a ver el prototipo del dictador americano, más allá de toda localización geográfica precisa. En el mosaico lingüístico del libro predomina lo mexicano, pero abundan también expresiones de casi todas las restantes repúblicas, según el censo levantado por Emma Speratti Piñero. En lo histórico se acusa una clara reminiscencia, al final, de Tirano Banderas: la muerte de Lope de Aguirre, el llamado "Tirano Aguirre", que con más propiedad debiera nombrarse el primer rebelde en Indias contra el rey de España. Pero sus modelos confesados son otros; están situados —como siempre sucede en Valle-Inclán— en una época algo anterior a la del libro, según se colige de una carta que escribió a Alfonso Reyes, donde le hablaba de hallarse escribiendo "la novela de un tirano con rasgos del Dr. Francia, de Melgarejo, de López y de don Porfirio".

¿Novela americana genuina y total? Por el tema, por el lenguaje, sí. Sin embargo —insistamos—, la intención satírica se sobrepone a cualquier afán de autenticidad. A raíz de salir a luz, se dijo en Madrid que era la "americanada" de un español, del mismo modo que se nombran "españoladas" las versiones exteriores, pintorescas, de la "España de pandereta". Precisamente, un venezolano en Madrid, Blanco-

Pombona, escribió entonces que Valle-Inclán había creado con *Tirano Banderas* una "América de pandereta". El caso es que todavía hoy parece existir en el continente de América una marcada resistencia a considerar *Tirano Banderas* como una "novela americana" —con los debidos matices diferenciales, por supuesto, de las oriundas, pero con menos reservas de las que han existido siempre en España para tener por española una novela como *La gloria de don Ramiro*, de Larreta. ¿Se deberá tal vez esa actitud a que ninguno de los nacidos en cualquiera de los varios países hispanoamericanos aludidos o sugeridos en el libro, se aviene a reconocer el suyo como pintado con autenticidad? Pero ¿acaso no fue cabalmente otro, el opuesto, no caracterizar ninguno específicamente, el designio de Valle-Inclán, sino forjar una suerte de sincretismo ideal? Tal propósito resulta inequívoco en una carta del autor de *Tirano Banderas* a Alfonso Reyes: "Una síntesis el héroe, y el lenguaje una suma de modismos americanos de todos los países de lengua española, desde el modo lépero al modo gaucho. La República de Santa Trinidad de Tierra Firme es un país imaginario". Novela americanista total —podríamos resumir—, no americana de este país o del otro, y de primer orden, es *Tirano Banderas*. Ha influido y creado prole a los dos lados del Atlántico. Sin ella no existirían novelas como *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, y *La catira*, de Camilo José Cela.

"El ruedo ibérico"

Las características estructurales de *Tirano Banderas* se extienden también a los tres volúmenes de *El ruedo ibérico*. Las vistas fijas iniciales se transforman en cuadros móviles. A primera vista, puede parecer un procedimiento cinematográfico; pero no lo es. La manera óptica de Valle-Inclán no persigue lo dinámico; es fundamentalmente quietista. Mejor, tiende a una suerte de inmovilización estatuaria por el ca-

mino de lo cinético. Porque las figuras plásticas por excelencia no se mueven: quien gira en torno a sus tres dimensiones es el espectador. En estos libros hay una alternancia de ritmos. Los fotogramas que encabezan cada capítulo se mantienen como tales en los pasos descriptivos; después, cuando ya han asomado su rostro los personajes y éstos entran en acción, las imágenes se suceden con ritmo acelerado, a veces hasta el remolino. Véase un ejemplo de lo primero en *Baza de espadas*: "El semáforo de Cádiz anunciaba temporal en el estrecho [...]. La ciudad, blanca y colonial, asomada a la curva de la marina, sonora del rumor del oleaje, estremecida por el viento, que eleva espumas a sus verdes cristaleras, tenía un alocado batir de puertas y ventanas". Y ahora un pasaje, al final del libro cuarto de *La corte de los milagros*: "Tío Juanes trabó una lucha para que no descargase el golpe. El cautivo no se movía. Asustado miraba en la pared el tumulto de sombras, el guirigay de brazos aspados, ruedos de catite, mantas flotantes, retacos dispuestos. Intuía el sentido de una gesticulación expresiva y siniestra por aquel anguloso y tumultuoso barajar de siluetas recordadas. La sota de copas, ronca de la disputa, bebía de una pellejuela. La de espadas inscribía en la pared los ringorrangos de un jabeque. El cautivo temblaba con el cartapacio sobre las rodillas [...]. Fuera, se remontaban azorados ladridos, cacareaba, puesto en vela, el gallinero, zamarreaban con relinchos y coces los caballos atados bajo el cobertizo, crujía la techumbre [...] ¡La riada!".

En las tres novelas de *El ruedo ibérico* se amplía el panorama de *Tirano Banderas*. Mientras que en ésta la acción, aunque proyectada sobre varios planos, es tradicionalmente concéntrica, puesto que gira en torno al protagonista central, en aquéllas se prolonga en radios que tienen ejes distintos: así, por ejemplo, la parte o libro de *La corte de los milagros* que encabeza el titulado "El coto de los Carvajales". De ahí la multiplicidad de ambientes y personajes que desfilan en estas páginas, desde las escenas de corte y los salones aris-

tocráticos hasta las tabernas y guaridas de bandoleros. Faltan —curioso contraste con un Galdós y demás novelistas del siglo XIX— los medios burgueses. Este poliplanismo de escenarios y la alternancia de personajes confiere a la novela una positiva modernidad técnica, aunque Valle-Inclán rehuya el fácil recurso de quebrar la continuidad cronológica. Paralelamente, utiliza el sistema presentativo más que el descriptivo. Por todo ello, *El ruedo ibérico* señala en la narración española moderna el tránsito nuevo de la novela lineal a la novela de duración abierta.

Lo satírico y lo histórico

Es curioso que Valle-Inclán, no obstante su inclinación de siempre a estilizar lo pretérito, pero sin ánimo propiamente histórico —inclusive en los tres episodios de *La guerra carlista* —experimentara, al cabo, la tentación de novelizar la historia de España en el siglo XIX. Ahora bien, ¿acaso son novelas ceñidamente históricas las suyas? Por lo pronto, no parece que fuera esa su intención capital, menos aún la costumbrista o patriótica —como en Galdós—, sino la satírica. Y la sátira no supone precisamente fidelidad al hecho real; todo lo contrario, abultamiento, deformación, subrayado violento de ciertos rasgos con eliminación de otros. Mas no por ello *El ruedo ibérico* constituye un documento histórico inferior a los *Episodios nacionales* de Galdós y a las *Memorias de un hombre de acción* de Baroja. En los primeros, considerados desde un punto de vista estético, la mezcla de historia y de ficción no se acuerda plenamente; en muchas ocasiones ambos elementos se mantienen aislados, independientes, causando la desazón del lector actual. Quienes buscan la evocación precisa, desde dentro, del hecho histórico puro, se impacientan ante las gruesas porciones de intriga novelesca amorosa; y al revés. En las novelas de Baroja, lo histórico como tal se pierde de vista o se fracciona microscópicamente; el desfile de personajes y peripecias inconducentes oculta el fondo real.

De modo opuesto, en estos libros de Valle-Inclán no hay desequilibrio ni soldadura ficticia. Los personajes, sin perder su autonomía, viven esencialmente en función del hecho histórico; son, a la par, condicionantes y condicionados por las circunstancias de época. Todos ellos —tanto los fantoches palatinos como los caballistas andaluces, los "espadones", carlistas y los emigrados revolucionarios— sirven para incorporar una nota; agregan algún cuadro expresivo al vasto friso total de las "Vísperas septembrinas". Un corto período de tiempo —los meses que van desde abril a septiembre de 1868 en que estalla "la Gloriosa"— nos es presentado con un ritmo "ralenti", en contraste con la veloz sucesión de episodios. Por ello, sin duda, *Baza de espadas*, parte donde la acción aparece más concentrada, resulta superior a las demás. Del mismo modo, es aquella donde los personajes resaltan más vívidamente caracterizados. Así la semblanza de Cánovas: —"de una fealdad menestral, con cara y patas de gallo"—, y su oratoria: —"tenía su discurso un encadenamiento lógico y una gramática sabihonda de mucho embrollo sintáxico"—. O los retratos de Bakunin, Salvochea y Paúl Angulo que viajan en el barco de los conspiradores. O el del General Prim, "verdoso, cosméticas la barba y la guedeja, levita de fuelles y botas de charol con falsos tacones [...], pisando fuerte y abriendo vocales catalanas, hacía temblar el trono de Isabel II".

Como se advertirá la intención caricaturesca abarca por igual a todos los personajes del retablo isabelino, tanto a los cortesanos como a los revolucionarios. A unos y otros aplica el autor la misma burla implacable. Se ha dicho que, al proceder así, tratando hechos y figuras pretéritas como si fueran vivas, Valle-Inclán disparaba por elevación; que (son palabras de Melchor Fernández Almagro) "su vejamen de la España isabelina es al trasluz una befa de los días alfonsinos, confundiendo los amenes del reinado de Isabel II con los de Alfonso XIII". Y Pedro Salinas añadía: "*La corte de los milagros* y *Viva mi dueño* proyectan históricamente hacia lo

pasado un dolor coetáneo de Valle-Inclán, y cabría titularlos, mirados en lo conceptual, "los orígenes del 98" o "los polvos de estos lodos". En aquella corte de monarcas degenerados, politicastros farolones y generales de chamasco y cuartelazo, se perfilan todos los desengaños que aguardaban a España. Valle-Inclán cuenta las cosas de la reina Isabel con un fuego satírico harto vivo para gastarlo en cosas del pasado, porque en realidad está viendo en ellas ensayo y precurso del presente". Y en efecto, esta particularidad resalta aun de manera más acre y desesperanzada en *Baza de espadas*, merced a las arengas ingenuas de los conspiradores de Cádiz y a las soflamas demagógicas de otros; todas ellas son a modo de manos torpes y contrarias que, entre los tirones del lado derecho y del izquierdo, intentaran cargar un fusil destinado aciagamente no a alcanzar con efectividad a este o al otro enemigo, sino a dispararse por la culata.

Aunque todavía hoy día ese contenido histórico, y a la vez actual —¡ay!— en cierto sentido de *El ruedo ibérico* sea uno de los motivos que más nos atraen hacia tales libros, cuidemos de no confundir los términos, evitando conceder la preeminencia a lo temático que en una obra de arte debe ser siempre algo secundario ya que no extrínseco. Aun más, disipando la obsesión de un pasado demasiado gravitante en la vida española, puesto que aún permanece irresoluto, lo que desearíamos, acelerando el futuro, es el cese o superación de pretextos actuales para esas retrospecciones interesadas del siglo XIX. No por ello obras como *El ruedo ibérico* perderán vigencia; antes al contrario, ganarán calidad, seguirán interesando por su original armazón estética y la plasticidad del estilo.

UN ARCAIZANTE MODERNO: RAMÓN PÉREZ DE AYALA

RECONOCIMIENTO

Cuando se es mozo, muy joven, al entrar en la literatura, la brújula de nuestras preferencias suele orientarse, a saltos, en dos direcciones opuestas. Bien hacia aquellos escritores en quienes encontramos no tanto guías o modelos (ya que, a veces, suelen estar muy lejos de la perfección, y aún apenas columbramos en qué pueda consistir ésta), como una corroboración de nuestras intuiciones. O bien hacia aquellos otros que, no obstante poseer una sensibilidad radicalmente distinta, nos muestran una faz del mundo, una manera estética de aprehenderlo a veces muy incitante, por lo mismo que diversa a la soñada por nosotros. Y sucede que erróneamente, por lo común, solemos diputar en lo íntimo a los primeros como maestros o dechados, en tanto que apellidamos a los segundos "espíritus incomprensivos"; aún más, a veces, con terminología típicamente juvenil, llegamos a apostrofarles como "acartonados académicos".

Transcurren los años, madura el criterio, se depura el gusto, ensánchase nuestro horizonte de ideas, y entonces advertimos que solamente los segundos, aquellos escritores que parecían ser los más distanciados estéticamente, hubieran podido ser los más próximos; en suma, nuestros posibles maes-

tros. Porque el magisterio literario no tiene por qué ser imposición de normas, sino apertura de caminos, incitación hacia metas difíciles o no holladas; del mismo modo, el discipulazgo no debe implicar acatamiento beato o imitación servil, sino mas bien reconocimiento de valores, aprovechamiento de saberes, fertilización de semillas ajenas. O dicho más sintéticamente, los maestros o guías son, debieran ser, no aquellos que se nos parecen, sino los que nos completan, dándonos lo que nos falta.

Lo bueno y lo nuevo

Las reflexiones anteriores no son casuales ni extrañas al caso, ya que puedo aplicármelas a mí mismo, a mi trayectoria literaria, contemplando ahora, en perspectiva, la persona y la obra de Ramón Pérez de Ayala. En efecto, durante mis años adolescentes, la lectura de cualquiera de los artículos que a menudo publicaba el autor de *Las máscaras*, solía producirme reacciones adversas, o, con más exactitud, una impresión ambivalente. Un primer reflejo hostil se mezclaba con un sentimiento admirativo. ¿Cómo explicar tal dualidad? Disidencia con los puntos de vista ayalinos; deslumbramiento ante la forma sutil y vigorosamente razonada de exponerlos. El primer movimiento se explica porque en las ideaciones de Pérez de Ayala se traslucía claramente un acatamiento del pasado, consecuencia de su cultura eminentemente clásica, a cuyo diapasón yo no podía vibrar, encandilado, como a la sazón estaba, por el "profond aujourd'hui", por un rostro único y absorbente: el de la modernidad. El segundo movimiento, porque devoto de la forma, yo no podía sustraerme al tributo admirativo que merecían el estilo con solera, acrisolado, de Pérez de Ayala, su copiosidad y precisión de lenguaje.

Recuerdo, a este respecto, cómo durante el curso de los ensayos críticos que Ayala publicaba sobre el teatro de Benavente (y que le valieron tanta, aunque equívoca notorie-

dad, pues nada atrae más al lector medio como el placer de ver arrojar piedras contra los ídolos por él mismo alzados), uno retuvo particularmente mi interés. Era cierta digresión sobre "lo nuevo y la moda" (perteneciente al capítulo "Paréntesis en que no se hable de Benavente ni de mis críticas", recogido luego en *Las máscaras*, I, 1917); asentaba allí Ayala una serie de afirmaciones, mitad lugares comunes y mitad verdades de las que se consideran irrefutables, pero que presentadas como tales suelen ser estériles, mientras no se las vuelva del revés. Sucedía esto cuando al haber hecho crisis tantos valores, con la primer guerra europea, comenzaban a experimentarse vivas ansias de renovación, de algo distinto, en las letras europeas. Pues bien, Pérez de Ayala se burlaba de tal apetencia de novedad, calificándola de "monomanía de lo nuevo", y escribía: "Todo lo nuevo es excelente; todo lo viejo es execrable. Se ha establecido así una sinonimia, tolerable, si no fuera excesiva. Todo lo nuevo posee un hechizo, un atractivo (esto es verdad); saludable unas veces, otras malsano. Para saber si lo nuevo es bueno, no hay más que una prueba: aguardar a que deje de serlo".

Recuerdo que al leer lo anterior me encabrité violentamente en mi fuero interno. ¿Cómo; sería menester diferir *ad calendas graecas* la valoración, el simple conocimiento, de aquellas novedades, de aquel vanguardismo extremado que entonces intuitivamente polarizaba todos mis entusiasmos? Quizá como réplica, no tanto a Pérez de Ayala como a esa "académica" manera de pensar, yo premedité entonces cierta defensa de nuestro tiempo, la necesidad de valorar lo nuevo en su momento, en su época, que hallaría desarrollo orgánico en un capítulo de mis *Literaturas europeas de vanguardia*, bajo el título de "La valoración oportuna". Un punto de vista, por cierto, que pasados los años habría de reencontrar en Sartre (*¿Qué es la literatura?*), alcanzando así, mediante el apresto filosófico de su expresión y de otros factores extrínsecos —ante todo, el idioma en que se vertía—,

una resonancia que lógicamente no pudieron tener mis intuiciones.

En el citado artículo de Pérez de Ayala aparecía asimismo otra frase que, una vez rumiada, me forzó al asentimiento. Era la siguiente: "En puridad no hay nada bueno, si no es viejo... y nuevo al mismo tiempo". Aunque, por mi parte, yo invertiría los términos del postulado, dando prioridad a lo nuevo, he ahí la clave del arte valedero que ha de sumar modernidad y tradición, apertura de horizontes intactos y profundización de perspectivas históricas. Pero el engarce de ambas direcciones no es empresa fácilmente hacedera. De ordinario la balanza aparece desnivelada y los escritores cargan en demasía o bien el platillo de la modernidad —aplicándose a lo experimental, en los mejores casos, o a la pura extravagancia sin futuro en los peores—, o bien el de la tradición, esterilizándose en calcos de modelos pretéritos que por no ser de su tiempo, por no responder a nada vivo y directamente sentido, tampoco tendrán mañana. Además, como quiera que los "retornos" preconcebidos son infecundos, yo entiendo que así como, parafraseando los Evangelios, hay que perder el alma para encontrarla (o dicho con frase de un poeta, Apollinaire, es menester: "perdre, mais perdre vraiment / pour laisser place à la trouvaille"), del mismo modo al orden, al clasicismo sólo puede llegarse por el camino de la aventura, según expliqué hace años. ¡Difícil, eterno, apasionante pleito el de la modernidad y la tradición! Enlazado estrechamente con él se encuentra el de la novedad y la calidad, valores antitéticos casi siempre y que es sobremanera difícil diferenciar, sobre todo fundir, mereciendo quien tal haga desde sus primeros días palmas y laureles sin tasa.

Arcaísmo y modernismo

Y este y no otro es el caso excepcional en nuestro tiempo de Ramón Pérez de Ayala. Tal es el secreto de su personali-

dad y ahí también radica la causa de la ardua comprensibilidad y gustación cabal de su obra para los lectores del día. Muy antiguo y moderno a la par. Vino nuevo en odres viejos —al contrario que en el verso famoso de André Chénier, pero beneficiándose del cambio de proporciones en la mezcla. De modo sustancial la mente de Ayala era la de un humanista antiguo (al modo como lo fueron, años atrás, un Valera y un Menéndez y Pelayo); y de tal oriundez deriva su aplomado saber, su calidad de fruto madurecido por los siglos. Pero poco había en el espíritu ayalino de rancio o anacrónico. Si sus pies pisaban un humus clásico, su cabeza se oreaba en el aire del tiempo.

Así como a propósito de Valle-Inclán yo he señalado su modernismo arcaizante (modernismo por la generación en que surgió enclavado), a Pérez de Ayala podría caracterizarle como a un arcaizante moderno. La prueba más inmediata de tal carácter está en la hechura y el sesgo de su prosa: en la perfección y casticismo de su estilo, siempre ligeramente arcaizante en punto a vocabulario y ciertos giros, pero ágil, donairoso, moderno en su fluidez discursiva. Feliz alianza advertible con más claridad que en la prosa razonante de sus ensayos en los diálogos de sus personajes novelescos. No es difícil escuchar en ellos, por momentos, dejos y resonancias de Cervantes. Tal es lo que le distingue de los impersonales remedadores —al modo de Ricardo León y su prosa de "cartón-piedra". Pero busquémosle afines y no caricaturas.

He mencionado antes a Valle-Inclán. No sería difícil establecer un parangón entre el autor de *El ruedo ibérico* y el de *Belarmino y Apolonio*. ¿Influencias? No; más bien préstamos y afinidades mutuas. Valle-Inclán había escrito en *La lámpara maravillosa*: "Amemos la tradición, pero en su esencia y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del porvenir. Yo, para mi ordenación, tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oir la flauta griega. Cuanto más lejana es la ascendencia hay más espacio ganado al porvenir". Pérez de Ayala, al comentar el

teatro de Valle-Inclán, parafrasea: "El autor es tanto más original cuanto más remotas son las resonancias que en él se concentran; como si dijéramos que sus raíces beben en la sustancia de las tradiciones literarias primordiales". Para Ayala, como para Valle-Inclán, lo esencial poético se cifra en la reminiscencia y lo más sabroso debe tener un regusto antañón. De ahí que los libros de Ayala hayan mejorado con los años, y en vez de decepcionar, como suele acontecernos cuando juzgamos ya maduros obras leídas en la adolescencia, ganan en cada nueva relectura. Inclusive sucede lo mismo con la parte de su obra más vulnerable al paso del tiempo, es decir, con las poesías, ya que en este género las mutaciones del gusto y del criterio son velocísimas e implacables.

Vindicación de su poesía

La feliz fusión de cualidades distanciadas, el infrecuente equilibrio entre modernidad y tradición —que antes he señalado como característica central y personalísima de Pérez de Ayala— se advierte ya en sus frutos primigenios, esto es, en sus poesías. Detengámonos, pues, antes de abordar las ficciones, en su obra lírica, no solamente por la importancia que en sí misma posee, sino a modo de desagravio o reivindicación frente a la injusta preterición de que ha venido siendo víctima por parte de los "administradores" de la hacienda lírica española en los últimos lustros. Sucede, en efecto, que en las más leídas antologías poéticas suele dejarse de lado al autor de *La paz del sendero*, libro que vió la luz en 1903. ¿Por razones cronológicas? No; puesto que en ellas figuran sus pares y coetáneos de comienzos de siglo. Ayala —recordemos— fue cofundador de *Helios*, una de las más típicas revistas del modernismo, junto a Juan Ramón Jiménez, Martínez Sierra y otros. ¿Razones estéticas? Aparentemente sí, aunque muy especiosas, ya que contrariándolas no suele omitirse a Unamuno, cuya poesía ofrece no menor carga concep-

tual y fondo ideológico que la de Ayala. Ahora bien, lo ocurrido es que durante algunos años diose en exaltar la poesía pura —aquella que canta y no cuenta—, subjetivista en extremo, absolutamente divorciada no ya de la anécdota, sino de todo pensamiento. Y aún más, intentó escindirse falazmente la poesía de la literatura (cuando lo más sencillo hubiera sido trazar un claro mojón divisorio entre la literatura de calidad, personal, y la mostrenca), y quiso motejarse a la poesía ayalina de "literaria" entre comillas, peyorativamente. A despecho de tales desdenes, su poesía sobrevive y aún muestra valores más puros y permanentes que la de muchos de sus victimarios antólogos o antologizados.

Conceptos poéticos

Tampoco justificarían, en último extremo, la exclusión que censuramos, el tono ni el sentido de las ideas sobre la poesía que sustentaba Pérez de Ayala, algunas de las cuales constan en el prefacio, alegato *pro domo mea*, que escribió, en 1942, para una edición argentina de sus *Poesías completas*, y otras en cierto artículo (perdido en las páginas de una *Revista de las Españas*, como los más y los mejores de los suyos, pues, rectificando la desidia del autor sólo en los últimos años García Mercadal ha empezado a coleccionarlos) que data de 1927. Como apenas son conocidas, parece conveniente sintetizar y parafrasear algunas. Pérez de Ayala entiende que "la aptitud poética consiste en una acomodación anormal y transitoria de la psique; un cierto hipopsiquismo e hiperpsiquismo". En el primero, como quiera que se trata de un estado de espíritu no consciente, "predomina el yo tenebroso, la subjetividad emotiva y pasional, el factor vegetativo". Esta es, según Ayala, la poesía propia del romanticismo y del superrealismo, que en rigor, apostilla, pudiera llamarse infrarrealismo. En el segundo o hiperpsiquismo "señorea el logos ordenador, la intuición intelectual, para los cuales la experiencia de los sentidos no es sino repertorio de

formas y apariencias sensibles... a cuyo través transparece la inestable idea poética..." O sea, el neoclasicismo poético y la poesía pura. Mas como Ayala no se sentía "neoclásico" (clásico, sí, simple y superiormente, sin el prefijo "neo" que viene a ser como una restauración o empalme de segunda mano), y menos aún "purista", entendía contrariamente que la poesía estaba a igual distancia del hipopsiquismo que del hiperpsiquismo; en un punto central, en la "normalidad", por otro nombre "mesopsiquismo" o psiquismo de diapasón medio. Escribía textualmente: "la poesía se cifra en la percepción honda, directa y sintética de la normalidad".

No hay que subrayar hasta qué punto se apartan estos conceptos ayalinos de los que habitualmente prevalecen hace más de media centuria —desde el simbolismo y el modernismo— y aun de los que dominaron en la era romántica, en el primer tercio del siglo XIX. Fue entonces cabalmente cuando empezó a extenderse la noción del poeta como un ser excepcional que pronuncia palabras crípticas, "mensajes" reveladores, más acá o más allá de lo discursivo, del estado "hipopsíquico". Pero la oposición de Ayala contra esas creencias, muy extendidas, si bien le fortificaba en el plano de su propia poesía, no dejaba de aislarle en su tiempo. Más distancias hubieron de marcar aún otras afirmaciones como las siguientes. Por ejemplo, estimaba que la naturaleza de la poesía "es expansiva esencialmente". Por ello "una poesía hermética, afásica e incomunicable constituye una contradicción en los términos". En lo que le concierne define la poesía como lo elemental, según pudiera haberlo hecho un Walt Whitman.

Los tres senderos

Pero dejando las teorías, vengamos a los ejemplos. Tres son los libros de poesía que publicó Pérez de Ayala; el primero como iniciación en el mundo de las letras; los otros dos, a modo de intermedios en su labor más continua de no-

velista y ensayista: *La paz del sendero* (1903), *El sendero innumerable* (1916) y *El sendero andante* (1921), aunque este último asume más bien el lugar del segundo. Además, deberán agregarse los poemas interpolados en casi todas sus novelas o a la cabeza de otras, como es el caso del tríptico *Prometeo, Luz de domingo* y *la caída de los Limones*. Como, dada su mente sistemática, Ayala no concebía nada al azar, sino buscando una trabazón orgánica en el conjunto total de su obra, cada uno de estos libros representaba un instante de la vida y un reflejo de los elementos capitales del cosmos. *La paz del sendero* equivale, pues, a un poema de adolescencia y de la tierra; *El sendero innumerable* es un poema de la juventud y del mar. Le faltaban otros dos poemas que lamentablemente no llegó a escribir: el del fuego y el del aire. El libro restante de los tres publicados, *El sendero andante*, "va de uno a otro de aquellos dos senderos; es el poema del río que une la tierra al mar" y corresponde a la madurez. Aparecido en plena época modernista *La paz del sendero* apenas trasluce hoy ningún sello propio de esa época, desde el momento en que su autor soslaya los más vulnerables amaneramientos de tal estilo. Únicamente se beneficia de la lección rubendariana en la soltura métrica y en cierto arte para repristinizar motivos tradicionales; en este caso, proyectados sobre un fondo campesino, eglógico.

"Don Ramón Pérez de Ayala —escribía entonces Rubén Darío— tiene un nombre que trasciende a líricas vejeces, a pergaminos venerandos, a flores secas halladas en un breviario de arcipreste enamorado de las musas". Y aún más, hubiera podido agregarse que en ese nombre, estampado al frente de un libro primigenio, estaba ya prefigurado, en cierto modo, el acento clásico de toda su obra por venir. Porque si el estilo es el hombre —como suele recordarse todos los días, repitiendo la conocidísima frase de Buffon— ¿por qué el nombre no ha de ser también el hombre y la obra, o presagiar, en ciertos casos, lo que éstos llegarán a ser? Cuando —por ejemplo, y por citar sólo dos casos españoles del si-

glo— Ramón Valle y Peña, cuando José Martínez Ruiz, resolvieron firmarse respectivamente Ramón María del Valle-Inclán y Azorín (este último ha llegado a eliminar las comillas y convertirlo en su nombre civil, al punto que como Azorín figura en la guía telefónica madrileña), entonces comenzaron a encontrar su estilo, su personalidad literaria [1].

La paz del sendero se abre con unos tetrástrofos monorrimos por la cuaderna vía, que delatan ya su ilustre solera:

Con sayal de amarguras, de la vida romero, / topé tras luenga andanza con la paz de un sendero. / Fenecía del día el resplandor postrero. / En la cima de un álamo sollozaba un jilguero.

Más no es necesario que por nuestra parte busquemos la filiación de tal estilo, puesto que es evidente y además lo hizo en su día Rubén Darío: "Pérez de Ayala se expresa a veces con reminiscencias clásicas, arando en el antiguo y apacible campo, con los apacibles bueyes de Berceo y Juan Ruiz..." Y más adelante: "En su libro hay una primavera sentimental color de otoño. Hay después sensaciones rurales y familiares que tan solamente pueden compararse a las de Francis Jammes..." En efecto, tanta era la influencia de este poeta sobre Ayala que una de sus poesías, vista con malignidad, pudiera parecer un calco; de hecho es una paráfrasis —declarada— de una poesía de Francis Jammes. Se titula "Dos valetudinarios":

Aquí en mi casa de campo / tengo una vieja butaca / de gutapercha; y es tan / humilde la pobre anciana, / que cuando algún visitante / viene a verme, no repara / en ella, y me dice: —Siempre / tan solo, señor Ayala. / ¿No se aburre sin salir? / Y yo pienso cuando marcha / que las gentes son muy frívolas, / muy soberbias y muy vanas / porque no miran siquiera / a esta valetudinaria.

---

[1] Al parecer, según información de Néstor Astur Fernández, el nombre civil completo de nuestro autor es: Ramón Pérez Hernández; el apellido Ayala era el segundo de su madre.

En cuanto al otro valetudinario:

Tengo en un cuarto sombrío / un tocador de caoba. / Este mueble es un testigo / discreto de dulce historia / sentimental. Con su tersa / pupila, hogaño borrosa, / el curso de muchos años / ha seguido hora por hora. / Ayer entró una sirvienta; / sonrióse, maliciosa, / al verme, y me dijo: —No sé, / señorito, cómo logra arreglarse en ese trasto / con la luna tan borrosa

Y los versos de Francis Jammes:

"Il y a une armoire à peine luisante / qui a entendu les voix de mes grand's tantes, / qui a entendu la voix de mon grand père, / qui a entendu la voix de mon père. / A ces souvenirs l'armoire est fidèle, / on a tort de croire qu'elle ne sait que se taire, / car je cause avec elle..." "Il est venu chez moi bien des hommes et des femmes / qui n'ont pas cru à ces petites âmes. / Et je souris que l'on me pense seul vivant / quand un visiteur me dit en entrant: —Comment / allez-vous, monsieur Jammes?".

No es ésta, por lo demás, la única ocasión en que Pérez de Ayala ejecuta variaciones o paráfrasis sobre obras ajenas. También —pero con toda honradez, advirtiéndolo— en una de las mejores poesías de *El sendero innumerable*, la titulada "La última novia", compuesta sobre la falsilla de ciertas estrofas del grandioso *Song of myself*, de Walt Whitman; de modo particular en esta "Canción del hombre robusto":

"Yo elevo mi canto en honor de mí mismo. / Y en honor tuyo, hermano mío. / En honor tuyo, hombre. / En honor de todos los hombres y todas las mujeres. / Porque cada uno de mis átomos son igualmente átomos vuestros: hombres y mujeres".

Cotéjese ahora con los versículos whitmanianos:

"I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you".

Finalmente veamos cómo suena en castellano a través de la hermosa paráfrasis o recreación (al cabo, más fiel que toda traducción literal) hecha por León Felipe:

"Me celebro y me canto a mí mismo. / Y lo que yo diga ahora de mí, lo digo de ti, / porque lo que yo tengo lo tienes tú / y cada átomo de mi cuerpo es tuyo también".

Tradición y originalidad

¿Qué suponen, en definitiva, estos préstamos y asimilaciones o recreaciones ayalinos sino una confirmación de su credo clásico? Porque lo importante para el escritor medieval o el clásico de los siglos XVI y XVII —siguiendo la tradición greco-latina que se quebró en el XVIII y que el romanticismo acabó de hacer añicos— no era inventar, sino continuar temas y normas heredadas, cuanto más remotas o blasonadas, mejor. Poco se preocupaban en los siglos medios y en el alba de los modernos de conseguir la originalidad, tal como hoy la entendemos. Este afán nace aproximadamente con el romanticismo, cuando la educación clásica, humanista, comienza a aflojarse y las ciencias naturales suplantan a las del espíritu; se acentúa con el positivismo de fines del siglo XIX hasta llegar a la situación actual en que la ciencia —o pseudociencia— y la técnica barren casi con todo resto de las antiguas humanidades. Entiéndase esto como una simple comprobación, no como una quejumbre, ya que en oposición a esta mengua no dejaron de surgir otros engrandecimientos o compensaciones. Antaño la norma retórica estatuida, la convención temática, inclusive el lugar común estilístico no eran frenos ni topes, sino trampolines. Pedro Salinas lo ha evidenciado luminosamente a propósito de Jorge Manrique. "En historia natural —escribe— se denomina *habitat*, habitación, la zona donde se cría adecuadamente cierta especie vegetal o animal. En historia espiritual la tradición es la habitación natural del poeta..." Luego ¿será

cierto aquel famoso aforismo de Eugenio d'Ors que tanto nos irritó en su día? Dice así: "Todo lo que no es tradición es plagio". Exacto hasta cierto punto y siempre que, como todo aforismo, no se tome al pie de la letra y más bien *cum grano salis*.

Del mismo modo, es aceptable y discutible a la vez la sentencia de André Gide: "El arte nace con la *lítote* [más que matiz atenuación; en último extremo, traba, regla] y muere en la libertad". Salinas, menos dogmático, o más cauto, se limita a precisar: "En cualquier forma del espacio cultural que escoja el espíritu para asentarse se repite el caso: se vive sobre profundidades: la de la tradición". Y añade (en el libro aludido que se titula *Jorge Manrique o tradición y originalidad*): "Es superficial simpleza la que pinta a la tradición como una fuerza retrógrada, invitadora a la mímesis de lo pasado". A su parecer es como los padres quienes desean en el fondo de sus almas que los continuemos en nuestros hijos. Merced a la tradición "se funden en un latido solo las tres formas de vida del tiempo: lo pasado se sobrevive, por su potencia de hacerse presente y, llegado a serlo, rebasa su actualidad, afanoso de ir más allá, y se sigue viviendo en el futuro". La aportación propia, la originalidad del poeta consiste en el nuevo hecho cantado, dice Salinas, o más bien —aclararíamos—, en la reverberación peculiar que arranca a las capas o fibras del antiguo, repristinizando una emoción latente, secular.

Una feliz fusión

Pues bien, tornando ahora a Pérez de Ayala, lo valioso de sus poesías reside tanto en lo que trasmiten desde el fondo histórico de sus motivos, como en lo que incorporan o agregan merced a la óptica con que el mundo es contemplado y recreado estéticamente. Casi todo en los poemas ayalescos, cuando el lector culto aguce su memoria, tiene que sonarle a un "aire conocido", pero nuevo y distinto a la par por la

singularidad de su timbre. Quien guste de practicar la crítica que el citado Salinas llamaba donosamente "hidráulica", esto es, la averiguación de fuentes, tendrá ancho material para rastrear filiaciones no ya solamente en poemas, como los dos antes citados, sino en otros varios de los tres senderos. Destaquemos, no obstante, con distintos fines, pura, intelectualmente hedonistas, otro poema que yo tengo por su obra maestra en el género, merced a la forma como en su estrofa se alían felicísimamente empaque clásico y agilidad moderna, densidad intelectual y penetración sensitiva. Es el titulado "Un ejemplo", pertenece a *El sendero innumerable* y poetiza un episodio agustiniano. Véase la plástica, severa obertura:

Llega de pronto a la playa un prelado. / Viste de pontifical. Es barbado. / Tras de la mitra, celeste corona. / La capa pluvial, carmesí. / Lleva en la diestra el dorado cayado. / Es Agostino, el obispo de Hipona. / Yo en seguida le conocí. /

Sant Agostino pasea abstraído. / De su abstracción no le saca el ruido / que hacen las olas como un gran salterio, / y que es salmo de eternidad. /

Deja el prelado escapar un quejido, / porque su mente no alcanza el misterio / de la una y trina Trinidad.

El soliloquio interior se interrumpe cuando San Agustín advierte a un chicuelo en la orilla que intenta trasvasar a un hoyo el agua que va sacando del mar. Y le interpela así:

Sant Agostino frunció el cano ceño. / Luego interroga: "¿Qué intentas, pequeño?" / Y el niño dice: "¿No ves, Agostino? / El mar en el hoyo meter." / Dice el prelado: "¡Oh, rapaz; vano empeño!" / Dice el rapaz: "Es mayor desatino / que en tanto quieras entender".

Grande es el mar y es el hoyo mezquino. / Pero es más grande el misterio uno y trino, / y es más angosta del hombre la mente. ¡Mucho mayor! ¡Mucho menor!

El prelado cae de hinojos, y en este punto sobreviene el poeta, entablándose el siguiente coloquio:

—Oh, tú, diserto prelado, / doctor sapiente, / ardiente africano, / ¿qué haces ahí de rodillas? / —Penitencia por un pecado. / El

pecado del intelecto / que es el pecado satánico / de querer comprenderlo todo / y abarcar los misterios más altos. / —Agostino, obispo de Hipona, / doctor diserto, a lo que alcanzo, / el querer comprenderlo todo / es un anhelo virtuoso y magnánimo. / —Es el pecado de Satanás.

Y de esta suerte continúa el diálogo, en sucesivas estrofas, entre San Agustín y su interlocutor poético, con las argucias de este último, tras un largo discurso, para convencerle de que "el querer ser en algo como Dios, / el acercársele en algo, / el amar su proximidad / eso es espíritu satánico". Mas "el pecado del intelecto" no es fundamentalmente otro que el de "querer comprenderlo todo". Y en ese pecado estuvo incursa siempre una mente tan despejada y ávida como la de Ramón Pérez de Ayala. ¿Ejemplos? Los de sus novelas que más allá del puro hedonismo estético, que proporcionan, despiertan siempre cavilaciones al replantear problemas del más alto linaje ético o intelectual.

Primer ciclo novelesco

Solemos lamentarnos de que Pérez de Ayala dejara de escribir novelas en 1926, a los cuarenta y seis años, cuando cabalmente había alcanzado su madurez de expresión y de ideación. Sin dejar de faltarnos razón en tal lamento, y soslayando averiguar las causas que le llevaron a tal desistimiento (pero eran algo más que su "vida azacaneada", según él escribía, y radicaban sustancialmente en cierta propensión al epicureísmo ocioso, en un debilitamiento de la potencia volitiva, escapando por la línea de menor resistencia, que era para él la de escribir artículos, labor de "coser y cantar"), ¿acaso no podemos darnos por sobradamente satisfechos ante la docena de obras novelescas capitales que nos legó? Veamos.

Pérez de Ayala se estrena como novelista —al margen de algunos escarceos anteriores, tales las novelitas reunidas

con retraso en *Bajo el signo de Artemisa* (1924) y muy posteriormente las que recopiló, a mis instancias, en *La revolución sentimental* (1959)— con *Tinieblas en las cumbres* que está fechada en 1905 y fue impresa en 1910. Por razón de su carácter lupanario apareció firmada con el seudónimo, entre subterráneo y alejandrino, dijo "Andrenio", de Plotino Cuevas, llevando como salvoconducto un prólogo de Galdós. Continuación, por lo que se refiere a la vida de su protagonista, Alberto Díaz de Guzmán (*alter ego* juvenil, trasunto parcial de autor), es *La pata de la raposa* (1912). Tras la vuelta atrás en el tiempo que supone *A. M. D. G. La vida en un colegio de jesuitas* —ya que sus páginas tienen como fondo la vida infantil del propio Guzmán, "Bertuco" en la novela—, escrita en 1910 y publicada en 1912, este primer ciclo se cierra con *Troteras y danzaderas* (1913).

Para situar la primera obra debidamente debemos preguntarnos: ¿qué sucedía en España respecto al género novelesco durante los primeros lustros del siglo? Algo que hubo de beneficiar, desde el punto de vista de la extensión popular, las novelas de Pérez de Ayala, al tiempo que las perjudicaba o confundía en su valoración cualitativa. En efecto, eran los años en que alcanzaba desmedido auge la llamada novela erótica —síntoma de avillanamiento del gusto literario, fatal válvula de escape a la represión de los instintos, a cierta mojigatería y a una economía muy exigua en lo general y cotidiano. En un artículo de Unamuno ("Sobre la pornografía", que data de 1907 y está recogido en *Mi religión y otros ensayos breves*), más allá del tono de cuáquero puritano que le era peculiar, se encuentra una crítica áspera de aquel estado de cosas. Pues bien, sucede que en dicho lapso las novelas mencionadas de Pérez de Ayala son muy leídas y festejadas; mas no tanto por sus valores intrínsecos, cuanto por su envoltura erótica; al punto de que en las mismas manos de los que se refocilaban con cualquier pseudonovela de Belda o del "Caballero Audaz" (sin llegar siquiera a los que pasaban por "maestros" o iniciadores del género licencioso: Tri-

go, Zamacois, Mata, Insúa, López de Haro, Hoyos...) solía verse también *Tinieblas en las cumbres*. El lector común se detenía morosamente en las escenas de burdel, en la lubricidad de los personajes y pasaba de largo ante todo lo que oliera a reflexión, a lo que alcanzara nivel ideológico, cual sucede en numerosos diálogos y soliloquios.

Ahora bien, no hay que decir que aquella obra de Pérez de Ayala estaba a mil leguas de la pornografía corriente y muy cerca de un ilustre modelo clásico, del linaje inaugurado con *La Celestina*, empalmando así con la novela apellidada lupanaria que ilustran inicialmente las "comedias" *Seraphina* y *Tebaida*, entre otras, hasta llegar a novelas como *La lozana andaluza* y *La tía fingida*... Sus personajes: mozas del partido y señoritos alegres de provincia. El título: contraste de la bruma mental en que se debate el joven Díaz de Guzmán y las alturas del monte Pajares (en la raya fronteriza de Asturias y León), adonde asciende para contemplar un eclipse de sol, en compañía de la tropa antedicha de vulpejas y juerguistas. Más que audacia de situaciones o crudeza de escenas lo que hay en *Tinieblas en las cumbres* es grosería de maneras o intenciones en los personajes, no de expresión, ya que el autor no pierde nunca su atildamiento verbal. Al cabo, no va mucho más allá del naturalismo tradicional español, ni tampoco del realismo moderno francés que, con *La maison Tellier*, de Maupassant, y *La maison Philibert*, de Jean Lorrain, había dado algunos ejemplos memorables, sin olvidar tampoco la novela de Ivan Bunin, titulada en francés *La fosse aux filles*. Es insigne necedad, por tanto, confundir *Tinieblas en las cumbres* con las novelas eróticas al uso.

Del mismo modo asombra que en *A. M. D. G.* pueda verse todavía sólo una sátira anticlerical —más concretamente, jesuítica—, sin advertir lo sustancial: su ternura, las congojas del colegial apresado entre las convenciones de un grupo regular que tiende a formar un mundo aparte y superior del secular. Ejemplo último de la enemiga invencible, por

parte de una poderosísima organización, que tal cuadro satírico, el de *A. M. D. G.*, acarreó a Pérez de Ayala son dos hechos que perduran: primero, que dicho libro no ha podido ser reeditado en España desde hace veinticinco años; y segundo, que en cierta esforzada historia de la novela española contemporánea (la de Eugenio G. de Nora) se le enfoque con particular ojeriza, no obstante los antecedentes del autor a quien habría más de un motivo para suponer inmune de semejante complicidad: de "panfleto iracundo y envenenado" se llega ahí a calificar *A. M. D. G.*, como si el autor despotricara desde un púlpito. Y ésos —¡qué coincidencia!— vienen a ser más o menos los términos en que el P. Blanco García, historiador de *La novela española en el siglo XIX*, anatematizaba *La regenta*, de "Clarín"...

"Troteras y danzaderas"

Pasando por *La pata de la raposa*, que no obstante sus valores, equivale a una novela de transición —en el curso de los *lehrjahre* o años de la "educación sentimental" del mismo protagonista, Díaz de Guzmán, que son igualmente los de la formación intelectual de Ayala— hay que llegar a *Troteras y danzaderas*. Esta es la obra capital del ciclo que algunos críticos (en primer término Norma Urrutia, *De Troteras a Tigre Juan*, 1960) llaman "novelas generacionales" por el modo como en ellas se reflejan el estado de espíritu y los problemas de conciencia propios de la generación que sucede inmediatamente a la del 98. Años después, el propio Pérez de Ayala (previniéndose de la impresión negativa, agriamente pesimista que los lectores últimos, fuera de España, pudieran extraer de su lectura) habría de explicar tal sentido en el prólogo que escribió en Buenos Aires, 1942, para una edición argentina de *Troteras y danzaderas*. Nos dice allí que esas cuatro novelas tendían a "reflejar y analizar la crisis de la conciencia hispánica desde fines del siglo XIX", y lue-

go se pregunta: "¿Qué valor tiene o qué aliciente ideal puede tener la vida para el hombre individual, considerado como un fin en sí mismo, si la nación a que pertenece ha fracasado en ser, a su vez, un fin en sí misma?". Interrogante, como se advierte, que viene a ser un apéndice del que se formularon, con otras palabras, un Unamuno, un Baroja, un Azorín en los días subsecuentes al derrumbe de 1898 —y que tuvieron exteriorización por vía discutiva o novelesca en *En torno al casticismo, El árbol de la ciencia, La voluntad...*

El agregado, por parte de Ayala, estriba en relacionar esa crisis de la conciencia española con la que un cuarto de siglo más tarde se produjo en los demás países europeos. Consideraba una y otra engendradas "no por la adversidad o fracaso singular en la vida de un hombre determinado", sino por el fracaso y confusión de rumbo en la vida colectiva de todo un pueblo, lo que trajo la convicción de que "cada hombre no puede encaramarse *inmediatamente* a la categoría universal, sí sólo *mediatamente*, por medio y a través de la nación". Es decir, que fracasada la nación como un fin en sí misma, la vida individual fracasa rotundametne. Y tal es la sensación que subyacente late en el fondo de esta novela ayalesca, a través tanto del personaje central como de los deuteragonistas, del coro, llevándolos a una actitud de escepticismo amargo, de descreimiento burlón. Es el sentimiento que cuaja mediante la frase final de *Troteras y danzaderas*, cuando el protagonista, después de haber errado por distintos vericuetos de la sociedad madrileña —particularmente, el mundo de las letras, el de la política, el teatral, el de las cortesanas—, y tras la desilusión que le origina cierto acto político, encaminado a "regenerar" el país, repite aquella amarga interrogación de un enciclopedista francés en el siglo XVIII, quien se preguntaba qué debe el mundo a España, qué ha producido España; y se contesta, recordando al Arcipreste: "Pues si le parece a usted poco... Troteras y Danzaderas, amigo mío; Troteras y Danzaderas".

Enlazado por este tema central discurre en todo el libro una variadísima fauna humana, particularmente de la especie plumífera, trasuntos o caricaturas de personajes reales que es fácil descubrir bajo sus envolturas y nombres novelescos: así Valle-Inclán ("Monte Valdés"), Francisco Villaespesa ("Teófilo Pajares"), José Ortega y Gasset ("Antón Tejero"), García Morente ("Muslera"), Ramiro de Maeztu ("Raniero Mazorral"), Luis de Tapia ("Luis Muro"), Benito Pérez Galdós ("Sixto Díaz Torcaz", en el estreno de *Hermiona*, en la realidad *Electra*), entre otros menos identificables. Claro que el interés y valor superior del libro no reside en su condición adjetiva de novela-clave (como tampoco años después este simple factor determina la calidad artística de *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán), sino en la pura vivacidad narrativa, aliada con el condimento intelectual. (Véase, no obstante, esta certera caracterización de "Monte Valdés": "... entonó su vida conforme a una pauta de orgullo, mordacidad y extravagancia, que todos tres eran los tres ángulos de su defensa contra burlas, insidias y rutinas ambientes". O esta de "Antón Tejero": "Aunque sus obras completas filosóficas no pasaban todavía de un breve zurrón de simientes de ideas, habíale bastado tan flojo bagaje para granjearse la admiración de muchos...". "Había anticipado el remedio a los males que acosaban a España con estas palabras: 'España se salvará, alzándose a la dignidad de nación civilizada el día que haya nueve españoles capaces de leer el Simposio o Banquete platónico en su original griego' ").

Intelectualismo y humanidad

De intelectualistas en alto grado, y por ende, falazmente de inhumanas, han querido algunos tachar estas novelas ayalescas, entendiendo así que estaban horras de emoción y vitalidad. ¡Qué lamentable estrabismo, qué supeditación tan servil a las leyes del realismo más primario y obtuso! ¿Es

permisible calificar de "inhumanas" las novelas inteligentes, según se ha hecho también en los últimos años con las creaciones de un Thomas Mann, un Aldous Huxley? ¡Como si la inteligencia no fuese el primer distintivo humano, como si la capacidad reflexiva hubiera de ser patrimonio de las piedras o los moluscos! Cosa muy distinta es el derecho a gustar o no gustar que los personajes, en vez de limitarse al monólogo exclamativo o interjectivo —cual sucede habitualmente en las novelas neorrealistas—, se produzcan de modo fluido e inteligente, expresando con algo más que con señas o ruidos alalos sus reacciones ante el mundo y los hechos de los que son actores. Si bien es cierto que en algunos otros libros (según veremos luego al examinar los de su segunda época) Pérez de Ayala arranca de preconceptos, al modo de Unamuno en sus novelas, no se queda en frías abstracciones descarnadas: sus personajes son verdaderas creaciones novelescas, sin dejar de ser criaturas humanas. Al no limitarse felizmente a la psicología directa, a la observación de primer plano, Ayala crea lo que, con frase de Ortega, podríamos llamar "psicologías imaginarias". Podrá aceptarse, en último término, que sus personajes sean, en algunos casos, condensaciones de ideas, mas no por ello deberá negárseles la condición de seres vivos, como tampoco a los de Unamuno. Con una diferencia: que Pérez de Ayala es más artista que el autor de *Niebla*; es decir, posee en mayor grado la facultad de representación novelesca, la virtud de infundir a sus personajes una corporeización plástica que penetra en los sentidos visuales, y no sólo intelectivamente.

De la novela subjetiva a la objetiva

Truncada aquella serie de novelas que Pérez de Ayala había premeditado después de *Troteras y danzaderas*, con el propósito de reflejar muy ampliamente diversos sectores representativos de la sociedad, "el proceso psíquico de la con-

ciencia individual hacia su integración y liberación en la conciencia nacional", y antes de entrar en un nuevo ciclo, dio a luz dos tomos de novelas breves que se cuentan entre las más sencillas y logradas de su numen. Son, en primer término, las que denominó "novelas poemáticas de la vida española", es decir, *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los Limones* (1916); después, las agrupadas bajo el título *El ombligo del mundo* (1924), que asumen carácter orgánico por la correlación de sus personajes y el hecho de hallarse situadas en el valle de Congosto, un lugar imaginario de Asturias. ¿Por qué bautizó a las primeras de "novelas poemáticas", si fundamentalmente son dramáticas? Porque a su parecer lo propio del poema es la síntesis, y de hecho, efectivamente, son más bien síntesis de largas novelas, dada la estructura narrativa en que se desenvuelven. En cualquier caso, merced a estas novelitas Pérez de Ayala da el primer paso desde la novela subjetiva a la objetiva; o parafraseando sus palabras, trasciende del espíritu lírico al dramático. En un pasaje de *Troteras y danzaderas* define el primero como la "capacidad de subjetivación", de vivir, con abandono de uno mismo, las vidas ajenas; el segundo, como la "capacidad de impersonalidad", dejando en libertad a los seres e ideas para que se definan por ellos mismos. La distinción es algo equívoca, pues la segunda condición no deja de presuponer la primera. En cualquier caso, lo evidente es que la creación autónoma de personajes cuaja ya en *Belarmino y Apolonio*, abridora del nuevo ciclo que se continúa en dos grandes novelas apareadas: *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona* (1923); *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* (1926).

Dos conceptos del amor: edenismo y donjuanismo

En las dos parejas de dichas novelas últimas se acusan más que nunca las reminiscencias clásicas, patentes en toda

la obra de Pérez de Ayala. Cervantes y Calderón como hitos de partida. Y esto más allá del estricto paralelismo titular: *Los trabajos de Urbano y Simona* a la zaga de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*; *El curandero de su honra* tras *El médico de su honra.*

Si Cervantes "se atrevió a competir con Heliodoro", Ayala, a través del primero, reanuda, a menor distancia, la veta del siglo III, la de Heliodoro, en *Teágenes y Clariclea*; en suma, el linaje de los cuentos milesios, de la novela bizantina. ¿No es éste, al cabo, el filón más remoto, la veta primigenia y constante de la novela amorosa, inclusive la cuna de toda la novelería occidental? Pero Urbano y Simona, descendientes de los cervantinos Periandro y Auristela, remontan todavía más atrás su linaje: empalman con Quereas y Calirroe, de Caritón de Afrodisia en Caria, con las *Historias efesias de Antea y Abrocomes*, por Jenofonte de Éfeso, en el siglo I. Peripecias a granel, naufragios, encuentros, desencuentros, peregrinaciones, padecimientos y adversidades innumerables que atraviesa una pareja de amantes antes de llegar al puerto de la felicidad. Del mismo modo que se ha establecido (por Stuart Gilbert) una correspondencia de episodios entre el *Ulises*, de Joyce y la *Odisea* homérica, tal vez pudiera apuntarse en algunos pasajes de la novela de Pérez de Ayala una lejana analogía con otros de *Persiles y Sigismunda.* No obstante lo dilatadísimo de la trayectoria, muy instructivo resultaría señalar el curso de esta forma de novelar, que toma como nudo argumental las peripecias y contrariedades de dos amantes, en muy diversas literaturas europeas. Recordemos únicamente que en la española este modo de engarce amoroso es el que presta continuidad, más allá de la dispersión histórica, a cada una de las series de los *Episodios Nacionales*, de Galdós, merced a las sucesivas parejas: Inés y Gabriel Araceli; Genara y Salvador Monsalud; Fernando Calpena y Aura Negretti; José García Fajardo y María Ignacia Emparán.

Novelas premeditadas, en el total sentido de la palabra, más que ningunas otras, son estas dos de Pérez de Ayala. Quiero decir que tanto *Los trabajos...* como *El curandero de su honra* arrancan si no tanto como de una tesis previa, sí de un preconcepto deliberado. Son demostraciones, mas no matemáticas o inanimadas, antes bien, en vivo, humanas y palpitantes; y no tampoco exactamente de ideaciones cuanto reflejo de emociones y sentimientos. Una y otra ilustran dos conceptos del amor —el paradisíaco, el donjuanesco— que, cierto es, podía haberse expuesto holgadamente por modo discursivo, pero sin alcanzar la intensidad que su incorporación en seres de carne y hueso les otorga. Frente a quienes puedan sostener lo contrario, tachando de artificiales las criaturas ayalescas (particularmente la pareja de Urbano y Simona), hay una prueba irrefutable de la legitimidad del procedimiento novelesco: y es que cerrado el libro, tales figuras no se desvanecen; siguen viviendo ante los ojos del lector (lo mismo que Don Cástulo, Conchona, Paulo, "el Pentámetro", Doña Rosita, y demás seres episódicos), con el relieve y la plasticidad propios de los más memorables personajes novelescos, desde Don Quijote a Aliocha Karamazov, desde Lazarillo a David Copperfield, por no citar ejemplos más modernos. Caracteres inventados, entes de ficción —alegarán partidarios unilaterales de las secas transcripciones realistas—. Sin duda, y "a mucha honra", y para el mayor placer del lector, tanto como para mayor mérito de su creador. Pues cabalmente la piedra de toque del gran novelista está —como hizo Balzac y según una frase suya del prólogo a la *Comédie Humaine*— en hacer la competencia al Registro Civil; más exactamente, en inventar seres y situaciones que siendo originariamente traslación del mundo real lo subrayen, magnifiquen o embellezcan, tornándolo, en suma, más incitante y coherente o singular.

INVEROSIMILITUD REALISTA Y VERDAD ARTÍSTICA

Se ha hablado de la inverosimilitud de la pareja protagónica, Urbano y Simona, sobre todo teniendo en cuenta que estos Dafnis y Cloe redivivos no viven en la soledad, sino en un mundo civilizado, en ese medio provinciano, algo retrospectivo, situado en las vagas lindes de la mitad o último tercio del siglo XIX, donde Ayala gusta siempre situar sus ficciones. Desde luego, este punto de partida es irreal —en contraste con la espesa realidad del mundo que les rodea—, pero el autor logra casi hacernos olvidar tal irrealidad, merced a la atmósfera envolvente y a las peripecias novelescas que acumula, inclusive con exceso. Luego aceptado —u olvidado— el irrealismo humano del punto de partida, la realidad artística a que se llega no puede ser más convincente.

Aquí es el caso de recordar en apoyo ciertos puntos de vista expuestos por Pérez de Ayala en *Las máscaras*, al definir la realidad artística como una realidad *sui generis*. "Las obras de arte —explica— son reales o no lo son, viven o no viven, en virtud de un don peregrino de que está dotado el verdadero artista, el don de crear, no porque se ajusten o aparten del modelo imitado. Para juzgar de la realidad de una obra de arte no necesitamos cotejarla con el modelo, ni siquiera se nos ocurre de primera intención que haya podido tener modelo". Y aún remacha este criterio tan atinado con las siguientes palabras: "La realidad artística es una realidad superior, imaginativa, de la cual participamos con las partes más altas del espíritu, sin exigir el parangón con la realidad que haya podido servirle de modelo o inspiración; antes al contrario, rehuimos ese parangón que anularía la emoción estética y concluiría con la obra de arte, o la reduciría a un tedioso pasatiempo". En suma, la "realidad artística" consiste en "crear un mundo imaginado y darle realidad". Algo semejante, por cierto, había expuesto ya hace siglo y medio el esteticista Schleiermacher cuando escribía:

"La verdad del carácter poético consiste en que los distintos modos de pensar o de obrar de una persona estén representados con coherencia; hasta en los retratos no es ciertamente su correspondencia con la realidad objetiva lo que les hace obras de arte".

Sátira ambivalente

Otra visión ejemplificada del tema del amor es la que nos da Pérez de Ayala en *Tigre Juan* y *El curandero de su honra.* Aquí el convencionalismo estético no está en el punto de arranque, sino en el de llegada. Consiste sustancialmente en una sátira del donjuanismo, y aunque algunos de sus personajes ya están prefigurados en *Los trabajos...* (así en Vespasiano Cebón, en el criado del centauro Paolo), los caracteres cobran mayor desarrollo y autonomía. Sátira que no tiene una sola cara y presenta un rostro ambivalente. No sólo en lo que concierne a la imagen duple masculino-femenina que se nos da del tenorio Vespasiano Cebón (según ha observado Norma Urrutia) con rasgos caricaturescos; también del propio Tigre Juan. Éste, en un principio, es prodonjuanesco (puesto que su desencanto del sexo femenino le lleva a ver en Don Juan el vengador de los maridos burlados y el azote de las mujeres casquivanas); y más tarde, antidonjuanesco al sufrir en carne propia un engaño. También en el Don Juan primigenio, en el de Tirso de Molina, se vio (lo recuerda Valbuena Prat, *Historia del teatro español)* "al 'vengador de los hombres', como llamó a una exquisita feminidad Lope de Vega 'la vengadora de las mujeres' ". Pero Tigre Juan lo remedia, no según la pauta calderoniana, sino mediante la transacción, propia de su "curanderismo" moral, a tono con el médico que practica con los menestrales en la plaza del mercado de Pilares.

El antidonjuanismo en que se ha querido condensar la "tesis" conjunta del libro no está quizá en su parte puramente novelesca, en los hechos narrados, sino en la discursiva,

en los parlamentos y diatribas que el autor pone al comienzo en boca de Tigre Juan. Allí, en un ingenioso diálogo con su ahijado Colás, niega hombría a Don Juan, le considera como "un niño mal educado que llega a la edad madura sin hacerse hombre", inclusive llega a motejarle de "afeminado"; cierto es que hace esto último, tomando como espécimen a Vespasiano, según el pergeño físico que le atribuye, y aun el moral, pues el seductor, una vez conquistada la gris Herminia, retrocede, sin mantener su "gesto". Ya algo antes, el mismo Pérez de Ayala, en la serie de ensayos que dedicó al tema donjuanesco (en *Las máscaras,* II), basándose en ideas de Otto Weininger *(Sexo y carácter),* y llevando al extremo la indiferenciación o mixtura de los tipos biológicos masculino y femenino, achacaba la predominancia de este último carácter a Don Juan, puesto que subvierte la ley común de atracción sexual, manifestándose no como el seducido, sino como el seductor.

Ya es sabido hasta qué punto tal imagen, más bien diatriba, de Don Juan se hermana con la propagada, durante los mismos años en que Ayala publicó sus novelas, por el Dr. Marañón, con su *Biología de Don Juan*; tesis que precisamente por no ser apenas aceptada contribuyó a orear el viejo, el eterno tema a través de libros, obras de teatro, artículos (cuyo censo incompleto se encuentra en el estudio *Don Juan,* de Francisco Agustín). Para Marañón, en síntesis, "Don Juan lejos de ser el prototipo de la virilidad representa una forma de sexualidad equívoca y ambigua". Punto de vista rigurosamente propio de un biólogo, pero que no explica el porqué de la pervivencia literaria del personaje, bien que trocado en mito, y menos aún su prolongación esporádica en la vida real. Yendo más al fondo del tema, y descartando la imagen superficial, la del burlador común, Ortega y Gasset veía en Don Juan "un símbolo esencial e insustituible de ciertas angustias radicales que al hombre acongojan, una categoría inmarcesible de la estética y un mito del alma humana". Por mi parte, en un ensayo sobre "Mariana Alco-

forado, la enamorada del amor" (en *Las metamorfosis de Proteo*) me atreví a cambiar el eje del donjuanismo, con referencia a la monja portuguesa (cuyas cartas, contra una tesis reciente, sigo creyendo auténticas)[2], situándolo en la mujer conquistadora no conquistada, sin que semejante trueque del acento erótico dominante implique ninguna traslación sexual.

A un personaje real se le puede rebajar, hacer perder toda aureola, presentándole ante un espejo que le deforme y caricaturice. A un mito, para vencerlo, sólo es posible oponerle otro más seductor. La figura de Werther que, en *Tigre Juan* se quiere contraponer a la de Don Juan, no tiene suficiente incentivo. Como sucede con los héroes románticos en general su ámbito es doméstico, no heroico; deprime y no incita o eleva. Carece del ímpetu prometeico que eleva a Fausto, quizá el único otro héroe que admite parangón con Don Juan merced a su actitud sitibunda. La avidez de conocer y el espíritu de insumisión frente a todas las limitaciones, el disconformismo radical de Fausto, se emparejan con el afán de poseer y gozar primicias, trocando la monotonía por la sorpresa, que singulariza a Don Juan. Exclama el Fausto de Goethe en un coloquio con Mefistófeles: "Cualquiera que sea mi traje sentiré sin duda el tormento de la estrecha existencia terrena. Soy demasiado viejo para andar en juegos y demasiado joven para estar sin deseos. "¡Es menester que renuncies! ¡Has de renunciar!" Ésta es la eterna cantinela que suena en los oídos de todos y que nos cantan cada hora durante nuestra existencia entera". Y uno de los Don Juanes con menos relieve —el de Molière— acierta empero a iluminar, con una sinceridad que rebasa el cinismo, el más verídico perfil de héroe: "A decir verdad

[2] Véase sobre este punto mi ensayo "Defensa de Mariana Alcoforado, la monja portuguesa" (en *Cuadernos*, núm. 91. París, noviembre de 1964), dedicado en su primera parte a refutar cierta tesis de los Sres. Deloffre y Rougeot, quienes atribuyen a Guilleragues la paternidad de las *Cartas portuguesas*.

los amores que empiezan tienen un encanto inefable y el placer entero del amor estriba en su variedad".

Belarmino y Apolonio

Aquí, indudablemente, nos encontramos ante su obra de plenitud, la más rica de humanidad y más saturada de intención intelectual: aquella en que uno y otro factor se ensamblan armoniosamente. No suena como enteramente hiperbólica o desproporcionada aquella frase que Jean Cassou escribía en 1929 (*Panorama de la littérature espagnole*): "Después del *Quijote, Belarmino y Apolonio* es uno de los más grandes libros españoles". Y agregaba: "Lo bufonesco en esta historia llega a una grandeza desesperada. Nos hallamos ante una especie de *Bouvard et Pécuchet* español, pero complicado con juegos intelectuales y con todo un conceptismo hilarante, rico, vigoroso, de una inagotable fuerza trágico-cómica. ¿No es este el libro que Flaubert había soñado en escribir?" Con la diferencia profunda —apostillaré— de que la burla de la tontería humana que Flaubert planeó, personificada en el afán de saber sin discernimiento que padecen sus dos homúnculos, en los de Ayala se hace acto dramático; drama del idioma individual que choca con el colectivo y engendra mofa e incomprensión al desviarse por los caminos de lo grotesco o lo cabalístico. El caso podrá asumir ribetes de humor, encandilará a los lingüistas, viendo en él una mina inacabable de sugerencias, pero sustancialmente es dramático puesto que penetra en el problema de la comunicación e incomunicación de los seres, de cada uno con cada otro.

No es ésta la primera vez que Ayala experimenta, a través de sus personajes, la desazón lingüística, la inconformidad o desarmonía de las palabras con su significado. Fácil sería hacer el recuento de los lugares y personas en que tal preocupación se manifiesta; los más notables: el inefable Don

Cástulo, el preceptor de *Luna de miel, luna de hiel,* si bien su lenguaje de un cultismo exacerbado, nada tiene de postizo en un hombre como él que vive en la intimidad con las más puras humanidades clásicas; Don Sincerato Gamborena, en *Tigre Juan,* que habla por elipses en versos pareados; el fámulo Manolo en *La pata de la raposa,* que confunde el significado de las palabras, de forma pedante y grandilocuente; y en el mismo *Belarmino,* Escobar o el Estudiantón de Pilares, quien —como observó Carlos Clavería *(Cinco estudios de literatura española moderna,* 1945)— parece querer resumir este drama de la incomprensión entre los hombres con las siguientes palabras: "Cada hombre que es una cosa de veras habla un idioma distinto que no entiende el que no es esa cosa, porque tienen alma distinta. El chalán habla en su idioma, el contrabandista en el suyo, el suyo también el político, y el artista, y el ferretero, y el soldado y el dentista. El mundo es como una gran lonja, llena de sordos que aspiran a verificar sus transacciones; todos gritan; hay un horrendo rebullicio; pero como no se oyen los unos a los otros, no se concluye ningún trato". Ahora bien, transcurridos unos años lo más grave hoy, a mi parecer, no es la incomunicabilidad de tan diversos lenguajes, sino su mezcolanza, o más bien la suplantación que los miembros de un gremio efectúan respecto al lenguaje del otro; y más profundamente, la desnaturalización y corrupción de las palabras, privadas de su sentido recto, no sólo por los indoctos, sino especialmente por los traficantes de los negocios públicos...

Sobre la novela pura

Se dirá —se ha dicho hasta la saciedad— que tal problema lingüístico no es un asunto de novela, que semejantes preocupaciones deberían encontrar expresión más lógica y natural en el cauce serenamente expositivo de un ensayo o un tratado. Mas por mi parte, yo replicaría indirectamente

a quienes creen a rajatabla en lo "novelesco" aislado, en estado químicamente puro, que las dos o tres tramas argumentales que corren a lo largo de *Belarmino y Apolonio* (señaladamente la peripecia folletinesca de los amores entre el hijo de Apolonio, Perico Caramanzana, luego convertido en el clérigo Don Guillén, y Angustias, la hija adoptiva de Belarmino) me interesan menos y las considero solamente como un pago oneroso que el autor hace al gusto por la intriga del lector medio o superficial. Si tanto esta intriga —como otras laterales en el mismo libro— no rebasa lo común de las convenciones novelescas, superior entidad artística tienen los personajes en sí mismos, muy individualizados y pintorescos, que deambulan por la Rua Ruera; esa calle mayor de Pilares que el novelista nos describe con "visión diafenomenal", o sea "su lado estético y pintoresco y su lado empírico y vulgar".

Antes de encararnos directamente con sus dos principales habitantes, Belarmino y Apolonio, no será ocioso detenernos todavía un momento en otras refutaciones, puesto que interesa franquear de una vez ciertos caminos de la novelística, abrir puertas que antes se consideraban selladas, en suma, establecer comunicación entre departamentos habitualmente estancos. Un historiador último del género se propone, a propósito de Pérez de Ayala, "intentar un deslinde entre lo que se entiende por creación novelesca pura (si es que existe) y la llamada "novela intelectual", es decir, informada por preocupaciones de orden general, dialéctico, abstracto". A seguido se pregunta "si es posible encarnar, dar vida *novelesca*, hacer "tangibles" como criaturas de arte a las ideas, conflictos e intuiciones que [llenan] la mente del autor". Mas ante todo me permitiré observar (recordando mi ensayo *Perspectivas de la novela contemporánea)* que aquello que de modo habitual se entiende hoy por "novela pura" es cabalmente lo contrario de lo que entiende Eugenio G. de Nora —pues a ese crítico aludo—. Es la novela que se vacía de todo contenido existencial —en el primer sentido de la pala-

bra— y que por esta razón, al mostrarse desencarnada de todo ser vivo, se convierte en algo inasible, en una abstracción de esencias. Recuérdese el *Monsieur Teste*, de Paúl Valéry: algo así como un embrión de personaje, un ser que no tiene rostro ni cuerpo, situado en un limbo intemporal, ya que los pequeños rasgos de atmósfera, dados por el autor, apenas logran dibujarle. *Monsieur Teste* marca el anverso grandioso y el reverso inane del propósito de escribir una novela pura, es decir, la novela esquelética del intelecto. Sin embargo —como ha dicho Claude-Edmonde Magny— "era menester que *Monsieur Teste* se escribiera, a fin de que se hiciese manifiesto cuán imposible es escribir una biografía únicamente espiritual, ya sea real o imaginaria". No hay novela si no hay corporización, encarnación, y esto lo ha demostrado muy bien Jean-Paul Sartre, cuando para hacer vivas, comunicables, extensibles algunas de sus ideas las ha llevado del plano abstracto al plano concreto, es decir, a la encarnación humana, por vía novelesca y dramática. Otro tanto había hecho antes Aldous Huxley, del que Pérez de Ayala viene a ser un antecesor en un caso concreto que, según creo, nadie todavía ha señalado: me refiero a la novelita del segundo, titulada (al publicarse originariamente, en 1909) *Sentimental Club* y luego reeditada, en 1960, con el nombre de *La revolución sentimental*, donde hay sorprendentes coincidencias, más bien anticipaciones, del *Brave New World* (1933) huxleyano, publicada veinticuatro años después.

De modo parejo a Valéry, André Gide, queriendo hacer una novela que se ocupara no ya de las "vicisitudes del destino, de las relaciones sociales, del conflicto de las pasiones, de los caracteres", sino de "la esencia misma del ser", concibió *Les faux-monnayeurs*. Libro que pese a su extraordinario interés experimental es un doble fracaso: como novela ontológica y como novela pura, ya que los seres parecen muñecos vistos de perfil y a la postre el libro viene a parar en una "summa" de complejidades.

Y asimismo, algo semejante sucede con la novela de esencias, donde los conceptos aspiran a volverse personas, abordada por Unamuno en *Niebla.* Por el contrario, excepcionalmente, en las creaciones novelescas de Pérez de Ayala, señaladamente *Belarmino y Apolonio,* elementos considerados antagónicos logran feliz ayuntamiento. Lo humano es llevado a una dimensión intelectual, lo conceptual se hace carne y plasma vitales. Pudiéramos, pues, concluir —sin miedo a contrariar criterios comunes— que estas novelas satisfacen de consuno las necesidades de los sentidos (amenidad, legibilidad, intriga progresiva, atmósfera expectante) y las del espíritu, mediante el espectáculo de una inteligencia que rebasa lo aparencial de las cosas y los seres, buscando su sentido último. Se gustará o no de esta técnica novelesca, pero resulta ya inadmisible la objeción vulgar (sobre todo cuando es proferida por gente que no lo es, pero que sufre de contagios fáciles) que reprocha a las novelas ayalescas no serlo, entendiéndolas más bien como ensayos. Que de ellas aisladamente, truncando su continuidad, puedan desglosarse páginas capaces de asumir tal carácter genérico, ya es otra cuestión; el propio autor, advirtiéndolo antes que nadie, incluye a la cabeza de ciertos capítulos la advertencia con vistas al público mayoritario: "el lector impaciente de acontecimientos podrá pasarlos por alto" [3]. Luego esa objeción tiene hoy menos peso que nunca, cuando precisamente lo que nos interesa y admiramos en buena parte de las novelas contemporáneas es la interacción de vida y pensamiento, de acción e imaginación; en suma, el acoplamiento de la facultad sen-

[3] Y prueba definitiva es el hecho de que haya podido colacionarse un volumen entero, aparte, con tales páginas, bajo el título *El libro de Ruth* y el subtítulo *Ensayos en vivo* (1928), por Francisco Agustín, autor a la vez del primer estudio crítico (o más bien apología) sobre *Ramón Pérez de Ayala. Su vida y sus obras* (1927), anterior al de Norma de Urrutia, ya citado, y al de Kasper Willen Reinink, *Algunos aspectos literarios y lingüísticos de la obra de Don Ramón Pérez de Ayala.* La Haya, 1959.

sible y la potencia intelectiva. Y algo parejo sucede con el estilo de Ayala, que algunos tienen por envarado, artificial, pero que en rigor une la dicción llana y coloquial con el tono culto y empinado, bien en los mismos personajes o en distintos; en el primer caso, tal mezcla origina extraños efectos estilísticos, por momentos "esperpénticos", trayéndonos así una vez más el recuerdo del Valle-Inclán de *Luces de bohemia*.

Una novela del lenguaje

Cierta frase del P. Malagrida, que Ayala cita más de una vez, nos abre la puerta falsa de esta novela o muestra su contrafachada irónica. "El don de la palabra ha sido otorgado al hombre para que pueda ocultar su pensamiento". Belarmino, el zapatero filósofo, y Apolonio, el zapatero dramaturgo, son dos héroes enemigos y afines. El primero inventa una suerte de idioma, donde las palabras conocidas pierden su sentido, o más bien lo amplían, por medio de trueques semánticos insospechados. En cierto momento Belarmino opina: "Vivir es conocer, y conocer es crear, dar un nombre; y cuando un hombre llama árbol a un árbol porque le ha oído llamar así, ese hombre no conoce el árbol ni sabe lo que dice; si conociese el árbol le hubiera creado, le hubiera dado un nuevo nombre". Idea que reencontramos en Unamuno, cuando en "El canto adánico" de *El espejo de la muerte*, expresa, a propósito de Walt Whitman, que crear una cosa es nombrarla; que, como en el Génesis, las cosas no existen hasta que no reciben un nombre. A lo que asiente de modo indirecto Pérez de Ayala en un verso de *El sendero andante*: "El verbo creativo fue la palabra oral". Y algo de esta ambición genésica inaugural se da en Belarmino, quien ya no afronta el universo intacto, pero sí el "cosmos", como él denomina al Diccionario. Su ambición zapateril, su filosofía del lenguaje, reside en "ensanchar las palabras, como si dijéramos meterlas en la horma. Si encontrásemos una sola

palabra en donde cupieran todas las cosas, vamos una horma para todos los pies: esa es la filosofía tal como la apunta mi intelecto".

Asombro, estupor ante el orbe revela, en última instancia, la conducta de Belarmino respecto al lenguaje. Es el mismo asombro que a nadie ha dejado de asaltarle en cuanto empieza a cavilar sobre la necesidad, a la vez que arbitrariedad, de toda designación y que expresa así el canónigo Guillén al explayar los propósitos de Belarmino: "La mesa, decía, se llama mesa porque nos da la gana; lo mismo podía llamarse silla; y porque nos da la gana llamamos a la mesa y a la silla del mismo modo cuando las llamamos muebles; pero lo mismo podían llamarse cosas; y porque nos da la gana llamamos a los muebles y a las cosas del mismo modo cuando las llamamos cosas. La cuestión de la filosofía está en buscar una palabra que lo diga todo, cuanto nos dé la gana". "Belarmino —escribe Clavería— recrea el mundo, y las palabras aplicadas por él a su pensamiento adquieren una realidad sustantiva y propia, y un sentido prístino y mitológico, distinto al que la rutina de los hombres le dio". El zapatero filósofo y filólogo, topa, pues, con las palabras como fantasmas de muchos sentidos o esfinges pluricéfalas, por lo mismo que las ve aisladas, abiertas a todas las designaciones más imprevistas. Su incultura le ayuda a esta metamorfosis de sentido. Porque "Belarmino leía las palabras del cosmos —es decir, del Diccionario—, evitando con el mayor escrúpulo que rozase sus ojos la definición de que iban acompañadas". Es decir, que el significado de cada palabra lo ponía él por su cuenta, dándole un carácter esotérico, pero preciso. "Leía una; en rigor, no es que leyese; la veía materialmente, escapándose de los pajizos folios, caminar sobre el pavimiento, o volar en el aire, o diluirse nebulosamente en el techo". Como señala también sagazmente Clavería, "las palabras sueltas, desligadas de toda tradición literaria, de toda transmisión continuada, no tienen nada que ver con la lengua a la que pertenecieron. Por eso no se entienden, se

tiñen de tonalidades misteriosas, se aprestan a sufrir transformaciones imprevisibles y pasan a adquirir distante y pluriforme significación".

Belarmino practica, pues, una suerte de revolución universal semántica, desde el momento que para la muda de sentido no se atiene propiamente a la etimología, más bien a la acústica, a una cadena de asociaciones figurativas tan caprichosas como sistemáticas, propias de su mente rudimentaria e intelectualizada al mismo tiempo. Así, en su vocabulario, "camello" significa "ministro de la corona"; "dromedario", "sacerdote o ministro del señor"; "escolástico", el que sigue opiniones ajenas, como la cola sigue al cuerpo del animal; "tole-tole", la vida, la inquietud constante, el aleteo de las pasiones; "tris tras", lo que está bien, lo que es breve y ejecutivo como un tajo; "ecuménico", conciliación, síntesis; y otros muchos vocablos trocados o ampliados de sentido que se desparraman por el texto y se encuentran en el glosario final del léxico belarminiano.

Más allá de la burla de toda filosofía —ya que, dice el Aligator, cualquier sistema debe comenzar necesariamente por variar la acepción usual de las palabras— dominante en tales trueques; allende también la ironía agridulce, entre apiadable y cruel (acusada al final cuando vemos parar a los dos protagonistas recluidos en un asilo), que rezuma todo el libro, hay indudablemente mucho de serio y trascendente en la descomunal empresa belarminiana, que supera todos los cambios semánticos previstos por Darmesteter, Bréal, Stern, Ullman. Al menos, tal vez merecería la pena de que las invenciones de Belarmino fueran vistas a una luz científica hoy, cuando los avances de la semiótica o lógica del signo, continuados por las tesis de Korzybski que enlazan semántica y psicología, han ampliado las perspectivas del lenguaje. Y en un plano puramente literario ¿acaso en el belarminismo no hay un precedente caricaturesco de los intentos de subversión lingüística practicada literariamente en los últimos años por ciertos teóricos del "lenguaje de la noche"

o "vertigralistas", por poetas como un Cummings, un Michaux, entre otros similares, y, en último extremo, por el James Joyce de *Finnegan's wake?* ¡Y eso que Belarmino se quedó en la primera parte de la gramática sin llegar a la sintaxis, donde su revolucionarismo hubiera alcanzado mayores, incalculables profundidades...!

TRIEDRO DE UNAMUNO

I. SU TEATRO

Rechazos y exigencias

Desde hace largos años, cuando aún vivía Unamuno, he escrito en numerosas ocasiones y con diversos pretextos sobre su personalidad fascinante y su obra... difícilmente asible con un solo calificativo. Diré ahora sólo que tal obra, cuando se estudia a fondo, incita no menos a la admiración que a la discusión —desde luego esta última más fértil y más acorde con el espíritu unamuniano—. Si hoy, variando el ángulo de enfoque que otras veces adopté, me detengo en la dramaturgia, no es porque la juzgue superior a otras expresiones, sino porque además de proyectar con nitidez sus permanentes temas y problemas, resulta la parte menos conocida de su producción, junto con la poesía. Y aun ésta fue favorecida por la ola de favor que en las últimas décadas se viene otorgando a la lírica *in genere*, porque sí, con independencia de su valía excelsa, mediocre o nula. Pero en cuanto al conocimiento de la producción dramática de Unamuno no ha sucedido lo mismo [1]. Al punto de que alguien, nada ignorante de las le-

[1] Sólo en los últimos tiempos esta producción dramática que permanecía inédita, o dispersa en publicaciones efímeras, ha sido editada en forma asequible. Ello se debe a Manuel García Blanco, quien

tras contemporáneas españolas, y tampoco desconocedor de otros aspectos de nuestro autor, hubo de confesarme no hace mucho su asombro. "¿Cómo? ¿Escribió también teatro Unamuno?" Sí, escribió teatro —me permití explicarle— del mismo modo que también escribió ensayos, novelas, cuentos, poesía, artículos innumerables... Es decir, afrontó todas esas expresiones con la misma libertad e idéntica indiferencia, no ya hacia determinadas leyes o preceptos, sino a un mínimo de convenciones que cada una de ellas lleva fatalmente aneja. Mas ¿fue aquí el resultado tan positivo como en las demás formas? Adviértase que tratándose de Unamuno me resisto a escribir "géneros", pues él los fundió y confundió todos íntimamente, aunque respetara su estructura externa.

Cabalmente el reproche que podemos hacerle estriba en que no se propusiera crear un cauce expresivo adecuado a su temple y tamaño anímicos. Ciertas convenciones peculiares de la poesía y del teatro habrían requerido, para que tales géneros dieran en manos de Unamuno el máximo rendimiento, un diferente trato. En el primer caso, que el autor del *Rosario de sonetos líricos*, en vez de respetar éste y otros moldes métricos, hubiérase resuelto no tanto a violarlos —cosa al alcance de cualquier recién llegado— como a ignorarlos, dándose a inventar o recrear alguna otra forma cual la del versículo entre bíblico, claudeliano y whitmaniano; especialmente el último, ya que tan estrechamente armonizaba con el ritmo de su espíritu. En el caso de la obra teatral, la exigencia (no nuestra, claro, sino del autor) hubiera debido manifestarse de forma —en parte— opuesta y semejante. Lo primero, porque a Unamuno le faltaba experiencia teatral directa; lo segundo, porque al desdeñar determinados recursos de la técnica, estaba obligado a suplirlos con otros más personales.

---

primeramente ordenó un tomo de *Teatro* de Unamuno con cuatro de sus obras (Juventud. Barcelona, 1954) y después otro con el *Teatro completo* (Aguilar. Madrid, 1959); ambos precedidos de sustanciosos y muy documentados prólogos.

No es extraño que don Miguel rechazara tan enérgicamente el apelativo de literato y la catalogación de literatura para su producción, dada esta abierta lucha con las técnicas literarias a que se veía enfrentado cuantas veces abandonaba lo discursivo y quería entregarse a lo intuitivo o más íntimo y espontáneo, si bien hubiera de cuajar en formas —como la novelesca, la dramática, la poética— que de no encarrilarse por cauces establecidos deben tratar de abrirse otros nuevos.

Con todos los respetos debidos, ya que ninguna objeción formal podrá disminuir la talla conjunta del "gigante ibérico", yo tengo para mí que sus valores descollantes no son los del novelista, menos los del poeta. Son los del ensayista libérrimo y siempre original. El mismo Unamuno lo reconoció así: "Soy por definición —esto es, aforísticamente— un ensayista, un ensayista que se empeña en ser poeta y en escribir poemas en verso y en hacer novelas". A confesión de parte...

Luego es lógico que allí donde Unamuno dé plenamente la *medida* de su *desmedida* personalidad sea precisamente no sólo en aquel género que puede prescindir de toda *norma*, sino hasta en su variante menor y cotidiana, el artículo, más no al hilo de la actualidad volandera, sino al margen de lo permanente, con el aire de una digresión espontánea. Por algo tituló "Ensayos erráticos o a lo que salga" una de las mejores series de tal índole (*De esto y de aquello*, II); o sea, artículos "llevados —como Unamuno decía— por el oleaje de la espontánea asociación estética de las ideas"; modo que cae más dentro de la tradición inglesa —la de un William Hazlitt— que de la española o ninguna otra. Si Unamuno acierta plenamente en el ensayo errático —sin olvidar sus logros en los que tienen una meta precisa— es porque ahí no ha de supeditarse a ninguna estructura dada y va creándola en cada caso. En suma, el ensayo no propiamente filosófico (calificativo que Unamuno rehuía expresamente), ni metódico, ni mucho menos didáctico, pero que tampoco pretende ser lite-

ratura pura, desde el momento en que sin proscribir lo imaginativo se basa más bien en la reflexión. Desde otro punto de vista, el filosófico, Ortega y Gasset definió el ensayo como la ciencia menos la prueba explícita, fórmula que yo me he permitido modificar así: el ensayo es la intención reflexiva más el arte.

Teatro, arte, técnica

Mas preguntémonos de una vez: ¿Hasta qué punto el talante espiritual de Unamuno se adecuaba al teatro? Porque el teatro es un arte, es artificio ya que debe transmitir a muchos, en comunión, una voz, un sentimiento singular nacido en la soledad. Tengamos en cuenta, además, otro factor. El teatro no deja nunca de ser, entre otras cosas, pero en grado superior a las demás artes verbales, una técnica. Y Unamuno —como vamos viendo— menospreciaba toda técnica, lo que él llamaba "tecniquerías", aquello que en la jerga teatral se conoce como "carpintería", absolutamente desdeñable cuando se reduce a esa manualidad mecánica, pero imprescindible si se entiende como composición, como ensamblamiento armónico de materiales. Ahora bien, lo sensible es —como antes apunté— que nuestro autor, en trance de dramaturgo, al dejar de lado toda técnica adquirida, no se propusiera inventar otra nueva. Y no es que escribiera de espaldas al público; al contrario, quería tenerle muy presente y adicto. Pero ignoraba sus reacciones; o más bien, le sobrevalorizaba o unipersonalizaba, creyéndole semejante a él: es decir, capaz de interesarse siempre por sus mismos problemas. Pues aquello que a Unamuno le importaba llevar a la escena no era sino la corporización de ciertos conflictos anímicos, de determinados problemas de conciencia, muy semejantes a los que desarrolló por vía ensayística o novelesca. Como en sus ficciones, partía de conceptos que forzosamente intentaba encarnar en seres vivos. ¿Hasta qué punto logra este propósito en sus dramas? Es lo que trataremos de ex-

minar después de trazar una somera relación de títulos y fechas.

La preocupación, el afán del quehacer teatral, aunque de forma discontinua, no dejó de manifestarse nunca en Unamuno. Aparece muy tempranamente, casi a la par de sus primeros ensayos *(En torno al casticismo,* 1895) y de su novela primigenia *(Paz en la guerra,* 1897), con el drama *La esfinge,* que data de 1899. Y concluye, dos años antes de su muerte, con *El hermano Juan,* en 1934. La relación completa se integra con cinco dramas más: *La venda* (1899), *El pasado que vuelve* (1913), *Soledad* (1921), *Raquel encadenada* (1921), *Sombras de sueño* (1926) y *El otro* (1926). Además, las farsas o sainetes *La princesa Doña Lambra* (1910) y *La difunta* (1909). En conjunto, once piezas originales contando como tal la *Fedra* (1910) helénica, más una traducción latina, *Medea* (1933) de Séneca. Aunque Unamuno se aplicó con diligencia a su representación, sólo algunas de las nombradas vieron la luz de las candilejas; ninguna tuvo un éxito permanente. La única que alcanzó numerosas representaciones fue la adaptación teatral de la novela *Todo un hombre,* no realizada por Unamuno, sino por Julio de Hoyos.

Pugnas de la conciencia

Veamos ahora algunas de estas comedias dramáticas, aisladamente y en otros casos agrupadas, pues lo importante es su conexión temática, los motivos en que se centran argumentalmente. Con este criterio cabe dejar en segundo plano la cronología ya que, en definitiva, dentro de la obra dramática de Unamuno no hay propiamente ninguna evolución o cambio, y empalmar su primera obra, *La esfinge,* con otra de veintitrés años más tarde, *Soledad.* Aquella corresponde al período de su crisis religiosa. Para dar una idea de su argumento nada mejor que transcribir la síntesis hecha por el propio Unamuno en una carta a Ganivet, datada en 1898. Es

—escribía— "...la lucha de una conciencia entre la atracción de la gloria, de vivir en la historia, de transmitir el nombre a la posteridad, y el encanto de la paz, del sosiego, de vivir en la eternidad". El protagonista, por cierto, se llama Ángel, lo mismo que Ganivet, quien dejó escrito un drama, *El escultor de su alma,* centrado en un personaje no muy disímil. Pero a quien refleja más verídicamente el héroe de *La esfinge* es al propio Unamuno, ya que al igual que éste "quiere creer y no puede"; se halla "obsesionado por la nada de ultratumba" y le "persigue de continuo el espectro de la muerte". "Está casado y sin hijos. Su mujer, descreída y ambiciosa, le impulsa a la acción, a que le dé nombre, ya que no hijos". En un momento dado, este personaje, "tribuno popular, jefe presunto de una revolución, quema las naves y renuncia a su puesto; como consecuencia, su mujer, después de tratarle como a un loco, le abandona y también los amigos; en casa de uno de ellos, el único fiel, se refugia a buscar paz y fe. El día de la revolución las turbas descubren su retiro, le motejan de traidor, quiere contenerlos y cae mortalmente herido. Entonces reaparece la mujer, a la que pide que le cante el canto de cuna por el sueño que no acaba".

¿De dónde viene este drama —y los demás similares— de Unamuno? ¿Cómo filiarle? Aunque sólo fuera por la anterior síntesis no es difícil advertir ciertas reminiscencias ibsenianas. Ibsen, en unión de Calderón y de los trágicos griegos, debieron de ser los únicos dramaturgos que impresionaron profundamente a Unamuno; en especial, el segundo por su problemática moral, y el primero por los conflictos de conciencia en que se debaten Brand o el Dr. Stockman, "un enemigo del pueblo". "La dramaturgia de Ibsen" (escribió Unamuno en *Mi religión y otros ensayos,* 1907) "es, en las raíces, más religiosa que ética o estética, y no es fácil que la sientan en su fuerza toda quienes no han pasado de la concepción estética y, a lo sumo, ética".

La esfinge, en suma, produce un efecto más deprimente que convincente. No es que sea un drama "en exceso lírico" —como el autor creía—, a no ser que se confundan el patetismo, el grito y los trallazos verbales con la poesía. Vale en cuanto refleja un estado de espíritu que el autor atravesó al pugnar en su interior la ambición de fama, con el desencanto religioso y, en el vértice, la adormecedora paz hogareña; pero esta autenticidad del hecho inspirador no está al nivel del acierto escénico. Así daba en el blanco Jiménez Illundain —uno de los amigos íntimos de Unamuno a quien éste dio a leer su obra— al escribirle con gran perspicacia: "Quiere usted pintar un estado de alma y se pinta a sí mismo con toda exactitud. Supone con esto que ha hecho una obra real y humana y es todo lo contrario. No hay nada humano en el protagonista y menos en su mujer. Sólo creerán, tal vez, lo contrario los que conocen al Unamuno íntimo. Está fotografiado, pero la fotografía no suele ser siempre verdad, y menos arte". Y el mismo Illundain agregaba: "Literariamente, irreprochable, matizado de pensamientos que dejan entrever un pensador de verdad. Teatralmente, es obra de quien jamás ha visto el teatro y apenas lo ha leído" [2]. Ahora bien, lo curioso es que, en contraste con esos juicios tan agudos, el mismo corresponsal mencione entre los autores de los cuales Unamuno debe aprender técnica a dos maestros de "efectismos teatrales", o que entonces, a fines de siglo, pasaban por tales, Echegaray y Sardou y, sobre todo, el "más grande creador de situaciones interesantes", un tal Adolphe D'Ennery, que hoy nos suena como perfectamente desconocido, pero que en su día —segunda mitad del siglo XIX— conmovió a las muchedumbres populares con dramones como

[2] A Manuel García Blanco y a su edición ya citada del *Teatro completo* de Unamuno debemos estos y otros datos. De la bibliografía sobre el mismo tema citaré únicamente: Fernando Lázaro: "El teatro de Unamuno", en *Cuadernos de la cátedra M. de U.*, VI, Universidad de Salamanca, 1956, y la tesis de Iris M. Zavala, *Unamuno y su teatro de conciencia*. Universidad de Salamanca, 1963.

Les deux orphelines. La esfinge tardó bastantes años en estrenarse. Sólo subió al escenario en 1909, en Las Palmas, sin que alcanzara muchas representaciones. No obstante este primer fracaso, y las objeciones de sus amigos, Unamuno siguió escribiendo impertérrito, para el teatro, sin cuidarse de cambiar su técnica, o mejor dicho —insistimos— de adquirir una a su medida.

"Drumas", no dramas

No consiguió siquiera que al rebautizar dicho drama y los que le siguieron como *drumas* obtuviera este epíteto el mismo eco ruidoso que tuvo el de *nivolas*. Y, sin embargo, eufónicamente ¿acaso la voz inventada, "druma", no sugiere ya bastante la bruma, la niebla, la angustia en que se debaten sus agonistas, acentuada por el hecho de que no llegan casi nunca a transmitirlas plenamente al espectador? Explicando semejante tenacidad escribía el propio Unamuno en aquellas fechas (1899, en una carta al citado Illundain): "más que hacer dramas para el público quiero hacer público para los dramas". Pero si Unamuno consiguió efectivamente crear un público de lectores —que aprendieron su "idioma", como él decía, al cabo de los años— no consiguió crear un público de espectadores. Nadie explicó mejor tal diferencia que el mismo autor, usando de una sagacidad autocrítica que sólo le fallaba en el acto de la creación. Así confiesa: "Yo hablo y escribo para cada uno de los que me oyen y no para la colectividad de ellos. Y en el público del teatro los *yos* se disuelven en el *nosotros*".

Ahora bien, a este plural casi nunca alcanzó —ni se propuso de hecho alcanzar— Unamuno con su teatro. Lo evidencia el que, aun habiendo transcurrido veintitrés años desde *La esfinge*, topase con los mismos escollos al escribir una obra complementaria y a la vez antitética: *Soledad*. Complemento y antítesis simultáneamente, porque si en aquella el protagonista desdeña la fama, abandona la acción polí-

tica y, sacudido por un no bien explicado misticismo, opta por hundirse en la oscuridad, aquí, en *Soledad,* acontece lo mismo sólo que en orden inverso. Representa la tragedia del intelectual con la conciencia escindida por la desdicha del hogar y el afán de creación literaria primero, de acción política después. Agustín es un dramaturgo de fama, pero Soledad, la mujer, se muestra celosa de su éxito y, a la vez, afligida por la pérdida de un hijo. Agustín parece temer que su literatura le insensibilice. Los amigos le aconsejan que se lance a la política; "eso —dice él— es acción de verdad y no ficción de ella. Porque lo que dicen que el teatro es acción... El teatro es ficción de acción, representación de ella, mientras la política, la lucha política..." Pero fracasa en ella y abandonado de todos vuelve a encontrar la soledad. Porque en lugar de ser estimulado, según sucedía en *La esfinge,* en tales ambiciones, por su mujer, sólo encuentra en ella impedimento; ésta, al afán de trascendencia en la obra o en la acción que alimenta el marido, opone el afán de la maternidad fracasada. La nostalgia, la sombra del hijo que han perdido llega a ser obsesionante; planea de modo sombrío sobre todas las escenas y casi oculta la trama principal. Esta atmósfera se hace más densa cuando se ve *Soledad* en escena (me cupo advertirlo durante una representación madrileña, en 1962) merced al decorado: un interior burgués, y la perspectiva, a través del balcón, de los tejados de una ciudad quieta de provincia, que puede ser la misma Salamanca de los días de Unamuno. No es extraño que en tal melancólico, entristecedor ambiente se agranden y parezcan sin salida los soliloquios y dubitaciones de Agustín. Oyéndole en escena se acusa más su identidad con el autor.

De ahí que el interés de esta obra no resida propiamente en la acción dramática —muy imperfectamente conducida—, sino en las reflexiones que llenan sus diálogos o monodiálogos más exactamente. Así, por ejemplo, cuando, en su primera fase de autor dramático, afirma respondiendo a la con-

sulta de una actriz sobre el papel que le ha dado: "Yo no hago papeles ni producciones. ¡Creo personas!"; cuando reitera que lo que le importa es "crear almas... crearnos... crearme... y nada de tribuna ni de cátedra"; "hago dramas —añade— para cada uno de los espectadores que lo tenga..." O bien, cuando, en su segunda fase, al lanzarse a la acción política, se niega a cualquier jefatura y exclama: "El caudillo es el esclavo de la muchedumbre a que acaudilla, y un esclavo es un tirano que se degrada. Me habría corrompido corrompiéndoles y les habría corrompido corrompiéndome. No, no, no... Cuando las turbas, después de hartas con los panes y los peces del milagro, quisieron proclamar rey a Jesús, nuestro Salvador huyó al monte..." Y, por último, mientras un amigo establece una fácil identidad entre el teatro y la política, Agustín se encrespa al oir mencionar a Hamlet: "No; Hamlet no es cosa de teatro; no lo es Segismundo; no lo es Prometeo; no lo es Brand. Los que son cosas de teatro son los actuales ministros de la Corona y los diputados y los senadores... Pero ¿Hamlet? ¡Hamlet es más real y más actual que vosotros todos! ¡Como Don Quijote!" A despecho de estas y otras frases similares en las que, aun siendo dichas por un actor, el oyente —reiteramos— cree reconocer la voz del propio Don Miguel, *Soledad* tampoco puede estimarse objetivamente como un drama logrado. Hay un abuso de recursos sentimentales (como en las escenas donde la madre de Agustín, enloquecida, añora con un ritornelo al nieto, evocado por un juguete, un caballo de cartón). Y apelar literariamente al sentimentalismo le parecía a Paùl Valéry tan reprobable como recurrir a la pornografía; por otra parte, sobreabundan las abstracciones y reflexiones, incuestionablemente certeras en sí, pero que no casan con lo que debiera ser la pura acción dramática. Tal es la impresión última que deja *Soledad*.

Enlazado con un leit-motiv de dicha obra es el que viene a constituirse en el eje de otro drama unamuniano: *Raquel encadenada*. O sea, otra variante de la maternidad frustrada

en la heroína, pero que se satisface en la ajena, según sucede en *La tía Tula* y en *Dos madres*, esta última de la serie *Tres novelas ejemplares*. Dejemos de lado otro drama, *La venda* —alegoría de la fe, encarnada en una mujer, antes ciega, que ve mejor con los ojos tapados, los del espíritu, que con los ojos de la carne—. Pasemos por alto *El pasado que vuelve*, variante doméstica del "eterno retorno", y lleguemos a otras obras que muestran distintas facetas temáticas, menos frecuentes en Unamuno, y por ello de mayor novedad. O más tradicionales, como es el caso del drama en que Unamuno revive el motivo inagotable del donjuanismo.

Un anti-Don Juan

Me refiero a *El hermano Juan* o *El mundo es teatro*, que subtitula *Vieja comedia nueva*. ¿Qué le llevó a Unamuno a encararse con este personaje por el cual no experimentaba ninguna simpatía? [3]. ¿Pretendía acaso destruir, ya que no renovar, el viejo mito de Don Juan? Al menos, hace cuanto puede por desacreditarle. No es que le execre o maldiga: sí le caricaturiza en forma implacable. Pero detallemos. Por esta vez nuestro autor abre la comedia con un prólogo. Prólogo que, según solía acontecer con los de Bernard Shaw, interesa más que la obra en sí misma. Comienza por plantearse el valor de los entes de ficción comparados con los seres humanos. "¿Nacen los hombres —a contar entre éstos los llamados entes de ficción, personajes de drama, de novela o de narración histórica—, nacen de las ideas los hombres, o de éstos aquéllas? ¿Es el hombre una idea encarnada —en car-

[3] Uno de los primeros testimonios de la fobia contra tal héroe se halla en el artículo que escribió en 1908 (recogido en *Mi religión y otros ensayos*, 1910), comentando el libro de Víctor Said-Armesto sobre *La leyenda de Don Juan*. Declara rotundamente: "Don Juan me es profundamente antipático y lo creo pernicioso para nuestro pueblo".

ne de ficción—, o es la idea un hombre historiado, eternizado así?" Reconoce Unamuno "toda la grandeza ideal, toda la realidad universal y eterna, esto es, histórica de Don Juan", pero al mismo tiempo le degrada puesto que no pasa de verle como un farsante, como un ser que "está siempre representando, es decir, representándose a sí mismo. Siempre queriendo, queriéndose a sí mismo y no a sus queridas". Lo que supone de un lado achacarle narcisismo y de otro negarle virilidad. Para Unamuno, irreductiblemente hostil al espíritu voltario de Don Juan, el hecho de que éste pase sin quedarse en ninguna mujer equivale a no quererlas, porque, para él, el amor, además de monogamia absoluta, es permanencia, con lo cual revela un concepto perfectamente ortodoxo de sentimientos canónicos, pero radicalmente antidonjuanesco [4].

De esta suerte el Don Juan que nos presenta es más bien su contrafigura, es un inverosímil anti-Don Juan. Por ejemplo, ya en la primera escena de la comedia, su Don Juan huye de la Inés que se le ofrece, traspasándola a otro amante: "Él sabrá —dice— hacerte mujer, y yo no; nací condenado a no poder hacer mujer a mujer alguna, ni a mí hombre..." Aún más, le pinta, en definitiva, como reducido a una función de incitador o excitador respecto a las mujeres que otros, no él, acabarán por tomar. De ahí que concluya por verle como "un medianero, un tercero, un celestino, o digámoslo con su nombre castizo: un alcahuete, de ordinario inconsciente. Un alcahuete como esos abejorros —zánganos a su modo— que llevan de flor en flor el polen fecundante".

---

[4] Únase a ello, como corolario, que Unamuno —coincidiendo en esto con todos los autores contemporáneos y a diferencia de lo que sucedió con los románticos—, empero su amor a la libertad, en ningún momento acierta a intuir en Don Juan el "campeón del derecho de amar contra las prohibiciones políticas y morales", según escribía quien mejor acertó a señalar sus caracteres esenciales, historiando su trayectoria: Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan*. París, 1911.

Innecesario apostillar que semejante espécimen de Don Juan —entre la numerosísima variedad que la literatura universal nos ofrece, desde el de Tirso de Molina hasta el de Montherlant, pongamos por ejemplo último, y no excelente, sino mediocre y arbitrario— no ha podido Unamuno extraerlo de ningún libro y menos aún de ningún ejemplar vivo. En la formación de tan impar e inverosímil personaje debió influir únicamente la tesis de Marañón negando la virilidad de Don Juan. Unamuno le agrega las tachas de ser "un perfecto egoísta", un "solitario", puesto que "nc trata de adentrarse en la hembra, en su presa, de fundirse con ella, sino a lo más de ensimismarse, no de enajenarse en ella". Quizá el único reparo, no producto de la fobia subjetiva que Unamuno dispensa al mito (en ningún momento, por cierto, lo ve así, antes bien, se ensaña con él como si tuviera delante un ser vivo), sino con validez objetiva, sea, como corolario del egoísmo que le achaca, su falta de sentido de la paternidad. O más ampliamente de maternidad compartida, ya que ésta es en la mujer, para Unamuno, la prueba más alta de femineidad. Anotemos aquí, al pasar, una diferencia capital con Ortega. Mientras para Unamuno, "la mujer, en el hondo sentido, es la madre y la virgen", para Ortega *(Estudios sobre el amor)* "la madre, la hermana y la virgen son precipitados admirables que da la femineidad, pero no son propiamente la femineidad".

Ahora bien ¿acaso no es superior el amor puro, que se sostiene únicamente por su propia llama, sin pretender reciprocidades y prolongaciones? Tal es el caso de una Don Juan que Unamuno trae a colación, aunque lo haga para apuntalar la tesis contraria. Me refiero a Mariana Alcoforado, la religiosa portuguesa del siglo XVII, autora de cinco maravillosas cartas al caballero de Chamilly que no tienen parangón en la literatura erótica universal; castamente erótica, dada su desnudez, no desvestida, como hubiera dicho Unamuno, de sentimientos. Ya en otro lugar *(Las metamorfosis de Proteo)* analicé el caso psicológico y la historia literaria

de Mariana Alcoforado. Por tal motivo sólo añadiré aquí que Unamuno desfigura el carácter de la monja y el sentido de sus cartas. Le parecen "un terrible documento del amor propiamente donjuanesco, de la sensualidad monacal, esto es, solitaria". Pero no hay tal amor de solitarios, desde el momento en que Mariana Alcoforado se sobrepone heroicamente al amor, más bien al olvido, de Chamilly, y le escribe con arrogancia: "Mi pasión me es más querida que vos". "Uno siente algo más emocionante cuando ama con violencia que cuando es amado". Acierta empero Unamuno —del mismo modo que había dado Rilke en la clave de este amor— cuando afirma que fue ella la seductora, la Don Juan. A tal punto que yo he calificado a la religiosa portuguesa como la enamorada del amor. Cambiando el género del sujeto podríamos aplicar a Mariana Alcoforado cierta expresión de Antonio Machado: ¿Qué importa para el amor que el amante no haya existido? Y tal unicidad, este generoso unilateralismo de la pasión es lo que sitúa a Mariana Alcoforado por encima de cualquier donjuanismo masculino.

En la obra de Unamuno el personaje donjuanesco se reduce a una contrafigura inverosímil, por no decir caricaturesca. Vemos así cómo a lo largo de una serie de peripecias muy semejantes todas ellas, Don Juan arrepentido, no de lo que ha hecho, sino más bien quizá de lo que ha dejado de hacer, termina sus días en un convento bajo el nombre del Hermano Juan. Clave de la obra quiere ser un soliloquio donde este héroe frustrado duda de todo, de sí mismo y de la leyenda que se ha tejido sobre su vida. Y al cabo, el autor, como acontece siempre en Unamuno, termina homologándole consigo mismo: "¿Existes tú, Inés? ¿Existes fuera del teatro? [...] ¿Existes fuera de ese teatro del mundo en que representas tu papel como yo el mío? [...] ¿Existe don Miguel de Unamuno? ¿No es todo esto un sueño de niebla? Sí, hermana, sí, no hay que preguntar si un personaje de leyenda existió, sino si existe, si obra. Y existe Don Juan y Don Quijote y Don Miguel y Segismundo y Don Álvaro, y vos-

otros existís, y hasta existo yo..., es decir, lo sueño... y existen todos los que nos están aquí viendo y oyendo mientras lo estén, mientras nos sueñen..." O sea, apostillaremos, una variante de la idea más poética expresada en otras ocasiones por Unamuno: considerar al ser humano como un sueño de Dios.

En cuanto a su idea del amor, Don Juan sólo la deja entrever de modo muy prosaico, cuando en la penúltima escena, convertido en moralista, da consejos de esta suerte a los demás personajes: "Acostumbraos los unos a los otros que es más que amarse; haceos a la querencia que el amor es como yo, cosa de libros... Amor, no; costumbre". ¿Cabe acaso idea más antidonjuanesca, e inclusive antierótica, del amor? No; decididamente, Unamuno, que captó tantas cosas, no entendió el resorte capital de la pasión amorosa.

Una reviviscencia clásica

Como quiera que en esta revisión del teatro de Unamuno van prevaleciendo hasta ahora las objeciones, me urge, a fin de no prolongar tan ingrata actitud crítica, pasar a otras obras menos discutibles o admirables con menos reservas, tales como *El otro* y *Sombras de sueño*. Sin embargo, antes, aunque sea muy esquemáticamente, no quiero dejar de hacer alguna referencia a su vivificación clásica, la de *Fedra*. Sólo por esta vez (ya que su *Medea* es sencillamente una traducción sobria y directa de la de Séneca) Unamuno sintió la atracción por un tema clásico. Él mismo hubo de confesar más de una vez cómo, a pesar de haber profesado durante cuarenta años una cátedra de griego, sentíase muy poco helénico, prefiriendo tomar otros puntos de partida o inspiración. No le alcanzó el gusto por la resurrección de temas y figuras mitológicas al que contribuyeron diversos dramaturgos de los últimos años; recuérdense simplemente, entre otros casos, la reencarnación de *Electra*, por Hofmannsthal, O'Neill y Girau-

doux; la de *Antígona*, por Hasenclever, Anouilh y Cocteau; el *Filoctetes*, el *Prometeo mal encadenado* y el *Teseo*, de André Gide; las Erinias en *Las moscas*, de Sartre; *La tejedora de sueños*, de Buero Vallejo...

Unamuno presenta su *Fedra* como una modernización de la de Eurípides —pasando por alto las de Séneca y Racine—. Elimina el coro, reduce los personajes —sustancialmente a tres: Teseo, Fedra e Hipólito— y sitúa así la acción: en la época actual, una mesa, tres sillas y un telón blanco como fondo. Advierte que su Fedra es cristiana, ya que tiene el sentido del pecado latente en su amor, un amor hasta cierto punto incestuoso puesto que Hipólito es sólo su hijastro. Y define su obra como "un drama de pasión, de pasión rugiente, donde hoy se hacen casi todos de ingenio". Esta Fedra mantiene la grandeza de su oriundez clásica y vale, ante todo, como ejemplo cabal del "teatro desnudo", lineal, sin adornos ni peripecias laterales, que postulaba Unamuno como su máximo ideal.

"El otro" o el laberinto de la personalidad

Mayor interés en todo caso que esta reviviscencia clásica ofrece una obra original de Unamuno, *El otro*; original hasta cierto punto, pues el tema de *El otro* posee también una larga e ilustre ascendencia clásica. Como que la confusión que se establece entre dos hermanos gemelos arranca esencialmente de Plauto. Ahora bien, lo que en *Los menecmos* (y en otras versiones, señaladamente en la *Comedia de las equivocaciones*, de Shakespeare) es pretexto de equívocos jocosos o sentimentales, provocados por la confusión de dos hermanos gemelos, en Unamuno se torna un drama de raíz ontológica y alcance metafísico. En rigor, *El otro* no es sino una variante por vía escénica de uno de los problemas que inquietaron siempre a Unamuno: el misterio de la personalidad, el de la identidad y el desdoblamiento de los seres. O dicho de otra forma, el conflicto entre lo que uno es y lo que

parece ser, visto por los demás. ¿Cuántos seres habitan en mí, en nosotros? Unamuno recordó varias veces —y particularmente en el prólogo a *Tres novelas ejemplares...*— la reflexión del humorista norteamericano Oliver Wendell Holmes sobre los tres Juanes y los tres Tomases. Cada uno de ellos comprende una serie de desdoblamientos según aparezca visto por él, como cree ser y como es visto recíprocamente por el otro y por los demás. En suma, un juego de permutaciones, una refracción de espejos casi inacabables.

Pero lo que le angustiaba a Unamuno no era tanto conocer su propio yo como no perderlo (de ahí el grito de Michelet que hizo suyo: "¡Mi yo, que me arrebatan mi yo!"), no disolver su vida en su leyenda; obsesión que cuaja por modo patético en el más extraño y conturbado de sus libros: el que escribió durante el destierro en París, en 1925: *Cómo se hace una novela.* En *El otro* el problema de la identidad y de la confusión de los seres se mezcla con un motivo también en él permanente: el del sentimiento —o resentimiento— de la envidia, que había desarrollado novelescamente en *Abel Sánchez, una historia de pasión.* No es extraño que le obsesionara literariamente, puesto que —junto con la soberbia— lo llevaba dentro, formando parte de su idiosincrasia. Era parte de la guerra civil que, como el de las dos Españas ("el ciudadano de la Europa civil del siglo XX —o siquiera del XIX— y el súbdito de la España filipina del siglo XVI") guardaba en su interior. Carlos Clavería (*Temas de Unamuno*), que ha profundizado sagazmente en el asunto, rastreando sus huellas a lo largo de numerosas páginas unamunianas, aventura que tal vez *El otro* surgiera de la relectura de *Abel Sánchez,* con motivo de una reedición de esta novela. Otro antecedente, más directo aún, se halla en un extraño, alucinante cuento de Unamuno, escrito en 1907, titulado "El que se enterró" y que es más bien el que se suicida en su "doble". "En el drama de Unamuno —explica Clavería— hay una constante referencia a la historia bíblica de Caín y Abel, de Esaú y Jacob... En el eterno conflicto, en la constante contradicción

unamunesca, en la oposición de pares de ideas contrarias y de parejas de símbolos opuestos... los dos hermanos han acacado por hacerse uno mismo".

Mas ¿en qué forma? Recordemos someramente el argumento utilizando las mismas palabras del autor: "Trato en él de uno de esos temas eternos, más interesantes aún que el del amor: el de la personalidad". Un hermano ha matado a su hermano gemelo, idéntico, exacto, tan exacto que él afirma que se ha matado a *sí* mismo. Pero ¿cuál de los dos es el muerto? ¿Caín o Abel? Caín mató a Abel porque de no hacerlo, Abel hubiera matado a Caín. Mi personaje, el asesino, plantea esta cuestión a un cuñado suyo: "Nos odiábamos desde chicos. Tú no sabes lo que es estarse viendo a sí mismo todo el día. Verse duplicado, ver materializados tus defectos. Llega uno a dudar de si es el otro. Por eso lo maté. Pero él está dentro de mí. Me está haciendo sufrir horriblemente". Y, en efecto, el que asesinó acaba por matarse, dejando en pie la terrible duda que se condensa en el epílogo: "¿Quién era cada uno? Nadie lo sabe, y además ¿qué más da? Cada cual que resuelva el misterio a su gusto y se conforme con la verdad suya e incompleta. Ninguno sabemos quiénes somos nosotros mismos, y, sin embargo, vamos afirmando nuestra personalidad por el mundo".

La obsesión del espejo

Agreguemos ahora algunos detalles más completos, tomados del propio drama. El *otro* es Cosme, hermano mellizo de Damián (¿o al revés?). Ha enloquecido porque en cierto momento ha visto entrar al "otro", que es él, que es su hermano gemelo. "Me vi entrar... y el otro... yo... se me quedó mirando a los ojos y mirándome en mis ojos. Y entonces sentí que se me derretía la conciencia, el alma; que empezaba a vivir, o mejor, a desvivir, hacia atrás, a redrotiempo, como en una película que se haga correr al revés. Empecé a vivir ha-

cia atrás, hacia el pasado..." La obsesión del desdoblamiento, o más exactamente de la incertidumbre sobre su verdadera personalidad, se manifiesta también cuando, al decir de su mujer, Laura, le sorprendió alguna vez mirándose al espejo, "como queriendo arrancar de sí al otro".

Observemos que este motivo del espejo, del doble —idéntico, pero irrecognoscible— fue experimentado por el propio don Miguel, cuando —en una carta a Werner Fite, de 1927— cuenta que "mirándose a la mirada de un espejo, llegó a verse como otro; se contempló cual sombra inconsciente, como fantasma impalpable". Trasladada a un personaje de ficción la misma idea obsesiva había aparecido ya en *La esfinge* (acto I, escena XIII), una vez que Ángel, el protagonista, se detiene ante un espejo de la habitación y "al aproximarse a él, cabizbajo, vislumbra de pronto su propia imagen, como una sombra extraña, y se detiene ante ella, sobrecogido". Y se hace aún más intensa en *El otro* cuando éste (acto II, escena VII), al recordar los orígenes de la rivalidad cainita con su hermano, dice: "Desde pequeño sufrí al verme fuera de mí mismo..., no podía soportar aquel espejo..., no podía verme fuera de mí..., el camino para odiarse es verse fuera de sí... verse otro".

Avanzando en la acción se averigua que el *otro* ha matado a su hermano porque no podía soportar a su fraterno enemigo. La hostilidad hace crisis al enamorarse los dos hermanos de la misma mujer, Laura. Ésta casa con Cosme. Más tarde Damián, el hermano, casa con Damiana. Después del crimen, el otro quiere gozar de la última, la que fue mujer de su hermano, meterse así en el otro. A la vez ella entra en el juego, se enamora de Cosme y quiere que deje a su mujer y vaya a vivir con ella. El "uno" mata al "otro" y el otro acaba suicidándose. Pero ¿quién era? ¿Quién había matado a quién? El ama concluye: "¿Quieren saber, señores, el misterio? Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es. (Lo que también puede decirse: Unamuno no sabe quién es). Todo hombre se muere

cuando el destino le traza la muerte, sin haberse conocido, y toda muerte es un suicidio, el de Caín".

Pero ¿qué quiere decir todo este juego infinito de dudas? No otra cosa sustancialmente sino que —antes se advirtió— cada uno ofrece perspectivas distintas a sí mismo y a cada uno de los que le contemplan. Que frente a la unidad ansiada de la personalidad está el hecho desconcertante de la pluralidad de cada ser. Que no hay una realidad única y absoluta. Es el tema del famoso drama de Pirandello *Così è se vi pare*, de menor alcance filosófico, pero tratado incuestionablemente con superior pericia técnica [5]. ¡Lástima grande que el autor de *El otro* desatendiera o desdeñara un mínimo de técnica teatral! Si don Miguel hubiese acertado a dar fluidez y vibración escénica a los diálogos, convirtiendo además en trasparencia carnal lo que es más bien opacidad abstracta de sus personajes, *El otro* figuraría hoy indiscutiblemente entre las creaciones más altas de la dramaturgia contemporánea [6]. Con todo, adquiere dentro del teatro de Unamuno, una talla excepcional.

---

[5] A raíz del éxito del teatro de Pirandello en Europa, y cuando algunos comenzaron a señalar el parecido de sus concepciones con las de Unamuno —más acusadas en la "rebelión del personaje", en el Augusto Pérez, de *Niebla*—, éste publicó un artículo "Pirandello y yo", 1923 (hoy en *Mi vida y otros recuerdos personales*, II, 1959), nada jactancioso; reconocía las semejanzas entre ambos a la par que la originalidad del italiano. "En lo poco que hasta ahora conozco de él he visto como en un espejo muchos de mis propios, más íntimos procederes, y más de una vez me he dicho leyéndole: lo mismo habría dicho yo". "Se siente su originalidad, y es precisamente por sentirle original por lo que me reconozco en él".

[6] La presencia del *otro*, no ya como personaje dramático, sino como tema filosófico, es una de las más inquietantes en el pensamiento contemporáneo; surge asimismo en la poesía de Antonio Machado. Véanse estos aspectos en el capítulo "Identidad y desdoblamientos de Antonio Machado", de mi libro *El fiel de la balanza*. Taurus. Madrid, 1961.

SOMBRAS DE SUEÑO

No superior quizá en el concepto, pero sí en la realización escénica —muy plástica y vívida, porque los personajes ya no son ideas, sino seres palpitantes— es *Sombras de sueño*. Aquí sí —a pesar de las reservas que más adelante apuntaré— nos encontramos ante una obra verdaderamente teatral. En ella Unamuno trasciende lo subjetivo y se acerca, por primera y única vez, a una perfecta objetivación dramática. Sus escasos personajes están claramente individualizados, poseen vida autónoma, y son algo más que meras traslaciones del autor. Tuvo su primera expresión en una novela corta, escrita en 1920, *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, y fue teatralizada en 1926 bajo el título —muy unamuniano, pero menos exacto— de *Sombras de sueño*. Sin necesidad de afirmar —como hace Fernando Lázaro— que sea un alarde de inteligente virtuosismo (cosa, por otra parte, la más opuesta al designio de su autor), sí puede reconocerse que está dotada de una auténtica vibración dramática.

La acción se sitúa en una isla semidesierta, lugar que muy bien puede haber sido sugerido al autor por el recuerdo de su primera visita, años atrás, a una de las islas Canarias; le había impresionado profundamente no sólo por la soledad, sino por la vegetación áspera, desnuda, bravía que tan bien casaba con su gusto, según luego confirmó durante el confinamiento en Fuerteventura. En este lugar viven dos descendientes de la familia Solórzano que fue una de las conquistadoras de la isla, un padre y una hija. El primero, resignado a la ruina de la hacienda familiar, está entregado a desenterrar la historia, y, orgulloso de su linaje, sólo piensa en sus antepasados. La hija, Elvira, ha puesto su alma en la historia, pero en una historia singular que ha leído en un libro: la vida concreta de un hombre, Tulio Montalbán, libertador de una república americana quien, a punto del triunfo, desapareció tras un combate. Elvira se obsesiona con dicho per-

sonaje y lo convierte en el ser único que llena sus días de aislamiento. En esto llega a la isla un sujeto misterioso, procedente del otro lado de los mares, del cual se ignora su pasado y sólo se conoce el nombre: Julio Macedo. Éste, en la primera conversación con Elvira, la requiere con urgencia, solicita su amor. Ella, aun experimentando una atracción ambigua, mezclada de terror, quiere saber, ante todo, quién es verdaderamente. Le pregunta, pues, si no ha conocido a Tulio Montalbán. Él confiesa haberle asesinado la noche de la batalla en que desapareció. Pero Elvira no cree tal historia; intuye que el secreto es otro, y el desembarcado en la isla acaba confesando la verdad: Julio Macedo es Tulio Montalbán; los dos son la misma y única persona. Lo maté —viene a decir—, maté al personaje que había sido, para no convertirme, tras el triunfo de la revolución libertadora que acaudillaba, en el tirano que fatalmente hubiera llegado a ser. Porque allí es así —dice sobriamente como suficiente explicación de la tiranía en América—. Aunque Julio Macedo insiste en su amor por Elvira, ella se resiste, se niega, y él, abatido, acaba por suicidarse un día, al salir de casa de los Solórzano.

¿El hombre o el nombre?

El nudo conflictual —más explícito en su versión novelesca que en la escénica— reside en la pugna entablada entre el nombre legendario que había enamorado, desde un libro, a Elvira, y el hombre oscuro que pretende volver a ser, borrando su pasado y negándose a todo porvenir con nombradía. Mas este último no interesa a la hija de Solórzano, en tanto que él quiere ser amado por el hombre, no por el nombre. Él se lo reprocha así cuando se oye llamar indecisamente Tulio o Julio: "Has invocado el nombre, uno u otro, pero el nombre; no me has tomado al hombre, al animal, si quieres..."

Luego, en definitiva, la cuestión capital que se plantea es ésta: ¿qué vale más: el nombre que hace al hombre, o el hombre que está antes del nombre? Es curiosa la actitud ambigua de Unamuno que si en alguna ocasión anterior había afirmado la primacía del nombre —del hombre que se hace un nombre—, aquí sostiene la preeminencia casi animal del hombre sin historia. En el prólogo a *El hermano Juan*, comentando la jactanciosidad donjuanesca, escribe: "¡Dejar nombre! El nombre es lo que hace al hombre hombre y no mero animal, no macho ni hembra". Pero Elvira, la heroína (y todo este proceso aparece más claro en la novela), se ha enamorado de la "sombra de un sueño" (y de ahí el título), se ha enamorado de la personalidad revolucionaria de Tulio Montalbán —en una palabra, del nombre— y no puede aceptar al hombre que ahora se le ofrece ansioso de hundirse en la oscuridad, en el seno de la infancia (cantilena de otros héroes unamunianos). Como argumento a su favor Tulio-Julio evoca el caso de su primera mujer —quien también se llamaba Elvira—; "ella —dice— sólo anhelaba pasar inadvertida y yo hacer de mi hogar un claustro materno y vivir en él como si no viviese. ¡Porque le tengo a la vida un miedo loco!" ¡Extraña confesión en un revolucionario!

El final del drama muestra además un retroceso en el dramaturgo; si en los primeros actos Unamuno se muestra capaz de crear personajes autónomos, en el curso de una acción con sorpresas, y enmarcados en un ambiente singularmente atractivo, por lo mismo que viven "aislados", sobre un fondo de mar, he aquí que al final resurge una vez más el personaje de otras ocasiones, preso en su interioridad. Por ello Tulio Montalbán-Julio Macedo no es, en última instancia, sino un rebrote de Ángel, el de *La esfinge*, de Agustín, el de *Soledad*; en suma, un nuevo espejo del Unamuno de siempre en quien el sentimiento —contra todas las apariencias y presunciones— puede más que la idea. Con todo, aquello que otorga superioridad a *Sombras de sueño* sobre

los demás dramas es, aparte del interés temático, una mayor fluidez narrativa, el relieve de un diálogo natural que se libra de lo reiterativo y lo exclamativo en exceso, taras de sus restantes comedias. Aquí sí, lo desnudo no es el esqueletismo, es lo lineal puro, sin digresiones conceptuales, cuyos mejores ejemplos, en los últimos tiempos, se hallan en el teatro de un García Lorca y en el de un Albert Camus. Rasgo común a todas las obras dramáticas de Unamuno es el "climax sostenido", según la expresión certera de Fernando Lázaro. Pero esta "constante y violenta tensión emocional" no se refleja habitualmente en el diálogo que, a fuerza de ser entrecortado, resulta casi artificioso. Solamente en *Sombras de sueño* ese modo elocutivo siempre exaltado logra gradaciones y matices.

Como resumen, y salvando todo lo salvable, no podemos dejar de anotar esta contradicción técnica. Se ha observado de modo unánime que en general las novelas de Unamuno, merced a la acción escueta y a la abundancia de los diálogos, parecían obras de teatro, sospechándose, por consiguiente, que los mismos o parejos temas vertidos directamente en el cauce escénico, darían obras maestras, o, al menos, ganarían en eficacia expresiva. Sin embargo ¿cómo explicarse, tras la lectura atenta de su teatro, que no suceda así? ¿Cabe achacarlo únicamente a impericia escénica, aun pareciendo ésta, al cabo, por reiterada, más voluntaria que fatal? Tampoco cabe aducir, en último extremo —como han hecho muchos—, que se trate de un teatro para ser leído más que para ser interpretado, ya que no fue ésa expresamente la intención del autor. Menos aún cabe hablar de "antiteatro", como en el caso de Ionesco, de Beckett y algunas otras expresiones de última hora. Por lo tanto, la causa del desequilibrio entre la trascendencia del propósito y la relatividad de los resultados ha de hallarse en algo ínsito y consustancial al espíritu unamuniano: en aquello que determina su grandeza espiritual y su debilidad literaria, puesto que constituía su propio fondo

irrenunciable; es decir, en su incambiable personalismo. *Yo, yo y yo*, uno de los títulos que imaginó para rotular el primer drama, *La esfinge*, hubiera valido, en definitiva, para signar todo su teatro.

II. SU POESÍA

Constancia, "debilidad" poética

Unamuno, excepcional en todo, lo fue también en su revelación como poeta. En muchos casos, los de autores que luego afirman su personalidad en otros géneros, el inicial y ritual libro de versos viene a ser a modo de una tarjeta de presentación en el mundo de las letras. Pero cuando Unamuno, en 1907, da a luz su primer libro poético, tiene cuarenta y tres años y posee una personalidad definida como ensayista y novelista. Lo titula sencillamente *Poesías*, y dicho nombre estricto debemos entenderlo no como una deficiencia imaginativa; más bien, quizá, como una afirmación unívoca de la importancia que concede al género en sí mismo. *Poesías* fue impreso probablemente a cuenta del autor, según nos permite adivinar el detalle de que no ostenta nombre preciso de editor; solamente los de dos librerías madrileñas como distribuidoras. Cronológicamente tales *Poesías* vienen después de algunas de sus más importantes obras en prosa: las novelas *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía*, los ensayos *En torno al casticismo*, la interpretación *Vida de Don Quijote y Sancho*. Con todo, la poesía no es en Unamuno una expresión incidental. Ya en 1898 anunciaba, en una carta, su propósito de publicar un tomo de dicho género, incluyendo además una traducción de Leopardi y otra de Coleridge. Y su libro testamentario ha venido a ser un *Diario poético, Cancionero*.

Insistió varias veces en la lírica, si bien espaciadamente. A las *Poesías* siguieron: *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El Cristo de Velázquez* (1920) —poema orgánico, el de mayor empeño suyo—, *Rimas de dentro* (1923), *Teresa* (1924) —especie de folletín romántico, contado en rimas de linaje becqueriano—, *De Fuerteventura a París* (1925) y *Romancero del destierro* (1927) —testimonios de sus años de forzosa expatriación—; finalmente, el mencionado *Cancionero*, que apareció póstumo en Buenos Aires, 1953. Mencionemos, además, las que él llamó "Visiones rítmicas", en las páginas finales de un libro de viajes, *Andanzas y visiones españolas* (1922) y donde, a mi parecer, se encuentran algunas de sus mejores poesías, quizá porque en ellas osó prescindir de la atadura de la rima. Pero no adelantemos los reparos, terminando antes la función expositiva.

Ya he anticipado que el gusto por la poesía, si no tanto como una vocación innata, sí era en Unamuno algo más que una preferencia marginal. Era su "debilidad" permanente. Lo demuestra tanto su continuidad en este género —especialmente durante los últimos años— como las numerosas declaraciones donde antepuso lo poético a cualquier otro de sus medios expresivos. Acaso por el hecho de que no encontró en los lectores la misma admiración que hallaron sus ensayos o sus novelas, y en cuanto espíritu que acostumbraba a reafirmarse alzándose contra los demás, don Miguel valoraba —¿supervaloraba?— sus efusiones sentimentales por encima de ninguna otra. Lo dijo más de una vez: "Cuando amigos oficiosos me aconsejan que haga lingüística y concrete mi labor, es cuando con mayor ahínco me pongo a repasar mis pobres poesías, a verter en ellas mi preciosa libertad, la dulce indiscreción de mi espíritu; es cuando con mayor deleite me baño en nubes de misterio". En otra ocasión insiste, precisamente reaccionando frente al juicio ajeno, que está "harto de que le llamen sabio, palabra fea...". Y

añade, refiriéndose a sus versos: "aspiro a la fusión de la ciencia y el arte, del pensar y del sentir, a pensar el sentimiento y a sentir el pensamiento, y esto es unidad". Y numerosas expresiones semejantes, delatando idéntica preferencia, pueden espigarse con facilidad, en distintas páginas de sus libros y de sus cartas privadas, en las cuales gustaba de insertar siempre poesías.

Sin embargo, ¿puede creerse que fuera la poesía preocupación esencial o constante de su vida, según lo fue, de modo absoluto, en un Juan Ramón Jiménez? Muy poco —comparativamente— habla Unamuno de ella en los miles de artículos que escribió al hilo de los más plurales temas. Los motivos de la vida en torno, los hechos de la historia y la enjundia de los libros le brindan más habitualmente puntos de partida para sus reflexiones. Tampoco en este énfasis de la poética sobre otras formas de expresión había un mero afán de supervaloración, y menos ningún interés de clan, según sucede frecuentemente en otros escritores. Cierto es que para Unamuno —más absoluto en este punto que Croce— no existían géneros literarios propiamente dichos según he hecho constar en el capítulo anterior. Además, quedaban ya muy lejos aquellos días del siglo XVII en que el título de poeta, no tanto lírico como dramático, era la más alta excelencia; es decir, aquella época en que un Cervantes infraestimaba sus dotes de prosista, su genio de novelador, ambicionando *(Viaje del Parnaso)* "la gracia de poeta que no quiso darme el cielo". ¿Era, pues, acaso un profundo sentimiento de contradictor —insistiremos— lo que llevaba a Unamuno a anteponer aquellas producciones poéticas suyas, más queridas cuanto menos asentimientos hubiera despertado? Si llegó a vencer, en parte, tal resistencia, se debió no a otra cosa que al respeto admirativo que sus restantes libros le habían conquistado.

Una evocación. Las lenguas hispánicas

Una de las más claras imágenes que conservo de Don Miguel de Unamuno es la de cierta sobremesa estival. Fue en Santander, en la Universidad Internacional de Verano: en esa península izada sobre las rocas, cara al Cantábrico, reciente apéndice intelectual de la ciudad burguesa y marinera, aureolada empero ya de antes por cierto letrado prestigio decimonónico, merced al recuerdo que en ella dejaron Pereda, Menéndez y Pelayo y Galdós. Al final del almuerzo, nuestro grupo inicial, encabezado por Unamuno, fue engrosado por otros profesores y estudiantes de diversos países. Mientras apartados a una sala de maderas oscuras y ventanales claros tomábamos el café, Don Miguel —fiel a su imagen legendaria, aunque advertir esto le hubiera horrorizado...— sacaba octavillas del bolsillo y doblaba diestramente pajaritas. Entre aquellas octavillas surgían algunas escritas con su letra menuda, regular, unida. Eran poesías. No fue menester ninguna insistencia para que Don Miguel se aprestara a leérnoslas. Aún más, el plurilingüismo de los circunstantes, las preguntas de algún profesor o estudiante extranjero por ciertas palabras o sentidos, dióle motivo para recitar luego poesías ajenas en otros idiomas; y durante un par de horas, sin forzar su memoria, dijo versos en catalán, en portugués y en otras lenguas fronterizas del español. Ningún alarde en su caso: simple demostración de un españolismo íntegro.

Pocos meses antes, mientras se debatía la cuestión regional en el Congreso, Unamuno, a lo largo de un discurso, había afirmado cuánto se "regodeaba en esas lenguas", mas no, como otros, con el fin de darles prioridad, no para excluir o minimizar el castellano, sino —decía—, "para hacerme mi lengua propia, para rehacer el castellano haciéndolo español, para rehacerlo y recrearlo en el español, recreándome en él". Y oponiéndose claramente a todo intento de secesión, explicó, con modos conceptistas, que "España no es nación, es re-

nación de renacimiento y renación de renacer, allí donde se funden todas las diferencias, donde desaparece esa triste y pobre personalidad diferencial" de las regiones. Ideas unamunianas de siempre éstas de la unidad central en la pluralidad dispersa, articulada en el idioma, que se hicieron todavía más obsesivas en sus últimos años, según confirman otras palabras suyas de poco tiempo después: las pronunciadas durante la última lección, al jubilarse de la cátedra, en 1934. "La lengua viva —dijo—, de veras viva, ha de ser individual, nacional y universal. Dialectal, es decir, de diálogo, de conversación y de concordia. Y de dialéctica. Y hasta de polémica, que es, a su modo, una concordia entre discordias. Cada uno ha de formarse y reformarse y transformarse su propio idioma —idioma quiere decir propiedad— dentro del idioma común, y enriquecerse de él y enriquecerlo enriqueciéndose". Y concluía: "El español que no piense en lengua española, si es que no sabe otra, es que no piensa, no es racional. Y pensar en lengua española es pensar lo que esa lengua ha pensado, creer lo que ha creído".

A CONTRATIEMPO

En la extrañeza que suscitó su primer libro de versos, *Poesías,* y que no eliminaron del todo los siguientes ¿no habría, *además,* algunos motivos temporales de orden puramente literario? Leídos con detenimiento, enmarcados en su contexto histórico, los dos primeros versos de la poesía inicial, "Id con Dios", pueden darnos la clave; son éstos:

Aquí os entrego, a contratiempo acaso, / flores de otoño, cantos de secreto.

¿Por qué "a contratiempo"? Tratemos de reconstruir aquel tiempo desde dentro, desde entonces, sin las desfiguraciones que impone cualquier anacronismo actualizador.

El modernismo, aunque declinante, había marcado ya su firme impronta. Las innovaciones rubendarianas, el cambio

de cuadrante retórico y temático impuesto en la poesía parecía irreversible. Inclusive los pocos que se habían mantenido inmunes no podían dejar de intuirlo. Tal el caso de Unamuno, reconociendo el sesgo "a contratiempo" que tomaban sus poesías.

Unamuno se desentiende por completo de la retórica modernista, imperante en aquellos días, no guarda el menor contacto con las fórmulas de aportación rubendariana y aspira a una suerte de lenguaje poético sin sello de época. Bien. Pero puesto a elegir una forma, resulta que acierta a dar con la menos viable, con los residuos pseudo clásicos del siglo XIX. Su verso, pues, en lo formal, no suena a "clásico", suena a retórica algo enranciada, en último término, académica, según se advierte de modo más especial en el folletín rimado que tituló *Teresa*. Si ideológica, moralmente, la imparidad de Unamuno respecto a la época contribuye a su grandeza, estéticamente tal discrepancia le presenta como anacrónico. "Su cultura literaria —apuntó muy atinadamente, a raíz de su muerte, José F. Montesinos, en *Hora de España*—, el sistema de sus preferencias nos fingen a veces extrañas lejanías desde nuestro tiempo hasta su figura". Si considerásemos únicamente su obra desde el lado estético, nada tendría de común con la de los demás hombres del 98. No hay en él la voluntad de renovación formal que se manifiesta en Azorín o Valle-Inclán, inclusive en Baroja, la preocupación por nuevos modos expresivos. "A un hombre del 98 —corrobora Montesinos— debió de parecerle pésimo el gusto literario de Unamuno". Como que en realidad no lo tenía; y aun de esta carencia sacaba riquezas; de este demérito —que en cualquier otro hubiera sido más que negativo, anulador—, excelencias. En sus limitaciones radican buena parte de sus grandezas. Reconocerlo así —cuando se le mira desde el costado estético, según exige el examen de su obra poética— no es disminuirle, es darle su medida.

¿Cómo, pues, no habían de extrañar aquellos versos que evidentemente no sonaban a "muy modernos", pero tampoco

"muy antiguos", que más bien traían reminiscencias, sobre todo en lo formal, de una abolida retórica finisecular, relentes de autores como un Trueba, un Querol, entre otros del 80 y del 90? No era el caso de un Menéndez y Pelayo, pocos años antes, en sus *Odas, epístolas y tragedias,* retrotrayéndose hacia los clásicos genuinos de la latinidad. ¿Qué pensar de un poeta que se ensañaba con la rima indócil, volvía a los versos sáficos, no vacilaba en utilizar el hipérbaton? Luego es legítimo preguntarse: ¿Por qué Unamuno respetó la retórica, o, más exactamente, un formulario poético desvitalizado, él, que violó tantas normas; él —por decirlo con una expresión común—, que apenas dejó títere con cabeza? ¿Por qué no se le antojó, "verbi gratia", ensayar —como antes apunté— los versículos de tipo bíblico o whitmaniano —ya que tan asiduo lector de los Evangelios y admirador del autor de *Leaves of Grass* se manifestaba—, prescindir de la rima o idear cualquier otra forma que, diferenciándose de la prosa no se hallase lejana de la indispensable cadencia del verso? He ahí una pregunta que siempre me ha atosigado, conmovido ante los heroicos, inútiles esfuerzos —salvo pocas excepciones— que hizo Unamuno para verterse en los cauces poéticos, no ya regulares, sino enranciados. ¡Si al menos se hubiera propuesto restaurar modelos prestigiosos, auténticamente clásicos! Si, al modo de un Valera, de un Menéndez y Pelayo, hubiera estado provisto de un gusto clásico genuino... Pero Unamuno, que detestaba el modernismo (¿cómo pudo ocurrírsele a Juan Ramón Jiménez la peregrina, la absurda idea de "incorporárselo", a no ser por el afán de dar lustre y respaldo a su época inicial?), y de ello hay miles de pruebas[7], vivió también de espaldas a otro período de esplendor lírico, el del Siglo de Oro. En cambio, detuvo sus preferencias en las postrimerías grisáceas, postgongorinas del XVII, y

[7] Véanse las que recogí, a propósito de sus relaciones con Rubén Darío, en *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana.* Losada, Buenos Aires, 1964.

por ello se ha señalado su admiración a un Esteban Manuel Villegas...

Sin ser de modo estricto nada definido genéricamente —cabalmente evadirse de la catalogación de ensayista, novelista, etc., es una de sus ambiciones más constantes y logradas, a tono con su "antiprogramatismo" radical— Unamuno fue —e hizo— muchas cosas genialmente. Pero no fue, ni quiso, ni pudo ser nunca un artista. Fácil es comprobar, entre otras pruebas de esta índole, la absurda falta de referencias en su obra al universo de las formas plásticas y musicales. No sentía fundamentalmente como artista ni se expresaba con sentido artístico. Aunque en la prosa esta despreocupación estética diese relieve a otros valores de más fuste, lógico es que en la poesía no rindiera los mismos resultados. Partiendo de su "extranjería" vasca, de su asombro ante el castellano y uniéndolo a su preocupación filológica, que le llevaba a escarbar la raíz de cada palabra y a encontrar en ello materia para sus disociaciones ideológicas, Unamuno logró al cabo de algunos años un instrumento de prosista personalísimo. Pero en el verso nos da la sensación de haberse movido siempre como enjaulado por los moldes preceptistas, más que por sus preocupaciones de "densidad" lírica y por sus últimas vistas metafísicas. No es que sea imposible una poesía metafísica; quizá más bien no sea posible otra, junto con una nueva épica, al menos para apartarnos de un terreno hoy excesivamente esquilmado, como llegó a ser el lírico, pero siempre que la vestidura tenga apresto bello, calidad formal. La "fermosa cobertura", según decir de Santillana, debe emparejarse con un contenido de sustancias.

"Esculpir la idea", vitalizar lo abstracto era su último designio. Sin embargo, sucede que aquella desnudez, en un arte verbal cual la poesía, ha de quedar expresada mediante palabras, y por someras que éstas sean deberán traducir y comunicar visiones, sensaciones. Unamuno no renuncia a aquella "cobertura", pero sí a lo "irrenunciable", al mundo sensorial.

Ya sabemos que el arte tiene una buena porción de disciplina, que "el arte —por decirlo con palabras de André Gide— es coerción, muere en la libertad y se afirma en la lítote, aunque esto suene más bien al ideal de un neoclasicismo siempre sospechoso. No ignoramos las razones que Unamuno, tan rico en arte dialéctica, tan agudo teórico (hasta el punto de que los argumentos con que acompaña algunas de sus páginas imaginativas son más interesantes que los propios textos), daba para sostener su poesía. Pero nada de ello nos convence enteramente.

Vistas teóricas

Recordemos de modo sintético los mencionados puntos de vista teóricos, según los expuso en "Credo poético", ya en su primer libro de versos, y reiteró luego en varios escritos en prosa. "Piensa el sentimiento, siente el pensamiento": lo cual no quiere decir otra cosa que Unamuno se proponía fundir filosofía y poesía. Lo expresa más rotundamente en una sola frase de aire aforístico: "Siento con la cabeza y pienso con el corazón". Y lo había anticipado ya cuando, en una carta de 1899, razona así una preferencia que sería invariable: "...respiro a mis anchas cuando puedo volar por las regiones nebulosas del pensamiento protoplasmático, sin ideas ni conceptos definidos, por aquellas alturas en que se funden el pensamiento, la fantasía y la razón, en que se amalgaman la metafísica y la poesía". Cierto es que no deja de existir entre ambas alguna relación, como también la posibilidad de compenetrarse. Hubo siempre una poesía del entendimiento y otra poesía de la intuición, aunque desde el romanticismo la segunda haya desalojado casi enteramente a la primera. Inclusive algunos filósofos puestos en el trance de afrontar filosofía y poesía anteponen esta última —así George Santayana (quien, por cierto, se había estrenado con un libro de versos), al estudiar a Lucrecio, Dante, Goethe, en sus *Three philosophical poets*—. En nuestros tiempos equili-

bran ambas direcciones un Paul Valéry y un Antonio Machado. De suerte que, en principio, nada hay de extraño en que Unamuno intentara conjugar pensamiento y poesía, dejando de lado cualquier sistematismo y aun el menor barrunto cientificista. Ya lo escribió taxativamente en una de las primeras páginas de su libro capital, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*: "Cúmpleme decir, ante todo, que la filosofía se acuesta más a la poesía que no a la ciencia".

Contra lo sensual

¿Cómo entendía Unamuno la poesía, cómo era la suya? Sus intenciones programáticas quedan claramente expuestas tanto en el mencionado "Credo poético" como en la poesía que le sigue: "Denso, denso". La primera postula que la poesía debe ser "peso", no música, puesto que "lo pensado es, no lo dudes, lo sentido"; desdeña los adornos, ya que "nunca más hermosa que desnuda está la idea"; en fin, desea que los cantos sean "esculpidos", en lo que se aproxima al ideal escultórico, propio de los parnasianos franceses. En la segunda poesía programática hace especial hincapié en la densidad, unida a la concisión, valiéndose para ello del ritmo, de tal suerte que los versos queden "sin grasa, con carne prieta, / densos, densos".

Reaccionar contra la musicalidad y, por ende, contra lo plástico (aunque hubiera escrito: "De escultor, no de sastre es la tarea"), a guisa de protesta contra la corriente dominante en los principios del siglo, era, sin duda, tarea valerosa, pues tenía plena vigencia el precepto de Verlaine: "de la musique avant toute chose"; en suma, era una actitud muy unamuniana. Pero ¿hasta qué punto es favorable en la poesía —arte y artificio a la par— prescindir de aquella cualidad que, como todas las atañederas a los sentidos, viene a ser algo esencial, no eliminable? Muy sagazmente Ortega y Gasset lo había advertido al glosar, en 1912, los *Campos de Cas-*

tilla, de Machado. Entendía que "recobrada la salud estética de las palabras", merced al "indio divino", Rubén Darío, era menester resucitar su "alma lírica". "Yo encuentro en Machado —agregaba— un comienzo de esta novísima poesía, cuyo más fuerte representante sería Unamuno, *si no despreciara los sentidos tanto*". "*Ojos, oídos, tacto son la hacienda del espíritu: el poeta muy especialmente tiene que empezar por una amplia cultura de los sentidos*". "*El poeta tendrá siempre sobre el filósofo esta dimensión de la sensualidad*". Me he permitido subrayar los anteriores párrafos porque más allá del tino con que advierte una carencia de Unamuno en cuanto poeta, inscribe un precepto poético, extensivo a la prosa con calidad artística, que nadie debiera ignorar.

Ahora bien, sépase que Unamuno, en contraste con tantas otras virtudes, no se sentía un artista; en todo caso, más que la belleza del arte le importaba la belleza natural, si bien desconfiaba de sus expresiones clamorosas. Hay una composición suya (en *Poesías*) que es un documento de ese talante antiartístico. Se titula "L'aplec de la protesta", y contiene la descripción de una tradicional reunión catalana popular, llena de color, pero que a Unamuno, "retuso" (como él decía con un salmantinismo) a dejarse conquistar por la belleza mediterránea, le hace exclamar con tono admonitorio de grave, ceñudo vizcaíno: "¡Seréis siempre unos niños levantinos! / Os ahoga la estética". Poeta sí, artista no. Pero ¿acaso no son ambas cualidades complementarias, indisociables? ¿Cómo explicarse tal contradicción?

Sucede además que en él se da otra paradoja —no voluntaria, y por ello inadvertida por el propio Unamuno—. Si la inspiración (a pesar de su descrédito, y no obstante lo mucho que se haya abominado de ella, o más bien del entusiasmo, afirmando —tal Valéry— que no es un estado poético) se tiene por la cualidad del poeta, no hay duda de que Unamuno lo era..., pero siempre que acierta a vaciar sus inquietudes, sus reflexiones en otros cauces que los tradicionalmente

líricos o dramáticos, ya que en su teatro se percibe parejo contraste. La fluidez, el repentismo de Unamuno, su constante disposición y extrema facilidad para ensartar conceptos y hallar nuevas asociaciones —sobre todo, disociaciones— de ideas, era permanente, inagotable. Por un lado, negaba la "rima generatrice" —al modo italiano, según él decía— que suscita ideas mediante las palabras; por otro, aplicaba a su prosa cotidiana este sistema de analogías y concatenaciones. Lo recuerda García Blanco, en un prólogo, al transcribir ciertos párrafos de apuntes que Unamuno redactó con vistas a una compilación de sus escritos sueltos: "Cómo hago los artículos: como poemas, la primera línea tira de las demás". Y aún añadía: "Lo que se hace de un respiro, de una respiración, es lo verdaderamente inspirado".

Sí; es innegable que Unamuno estaba siempre inspirado, inclusive en las cartas, tan ricas de intimidad, tan espontáneas, pero bien compuestas, desbordantes de sugerencias e incitaciones, nunca triviales. Sí —insistamos—, Unamuno estaba siempre en vena. Salvo —en contadísimas ocasiones— cuando escribía poesías. ¡Si al menos —reiteremos— hubiérase dado a crear su propia forma! Pero el metro, la rima, la sujeción a las figuras y recursos retóricos tradicionales le ponían trabas, le maniataban cruelmente. Sin embargo, en vez de dejarlos resueltamente a un lado e inventar otros, Unamuno creyó vencerlos introduciendo pequeñas variantes o desviaciones. Por ejemplo, quiere hacer suya —sin advertir las diferencias lingüísticas— "la manera italiana de hacer el verso libre, sobre todo el de Leopardi"; asimismo pretende traspasar al castellano la música sin música de los "mussings" ingleses, la poesía familiar, más que meditativa, de Wordsworth, Coleridge, Browning... En cambio, dentro de su propia lengua, que enseñoreaba plenamente, no se cura de asonancias internas y menos aún de cacofonías. Así, por ejemplo, en el soneto "A la rima", el oído del lector no puede menos de repeler versos como los siguientes: *Macizas rue-*

das en pesado carro, / al eje fijas, rechinante rima / [...] / si al piso se te opone algún guijarro / [...] / que estarte en el establo atado a un poste.

Objeciones y apologías

No resulta, pues, nada extraño que en los primeros tiempos —cuando Unamuno carecía aún del aura algo mítica con que todos después le hemos rodeado, y cuando era posible verle de frente, con todas sus luces y sus sombras, sin inhibiciones respetuosas— algunos críticos no vacilaran en apuntar reparos a su quehacer poético. Así Salvador de Madariaga [8], tras haber hecho un somero repaso de sus cualidades, "las positivas y las negativas", no recata las últimas al considerar su poesía: "Sobresale por su fuerza y su sinceridad más que por su arte, sobre todo en el primer volumen, *Poesías*, en el cual una elevada inspiración, una noble actitud del espíritu, un vocabulario rico y sabroso, una aguda penetración del alma de los lugares y, sobre todo, la desbordante vitalidad de un hombre vigoroso en la fuerza de su madurez, luchan contra cierta inhabilidad de aldeano vasco y no poca resistencia de la rima y del ritmo". Más explícito, menos matizado es M. Romera-Navarro en el primer libro completo que se le dedicó [9], de tono fundamentalmente elogioso, aunque abundante en reparos. Entre ellos le señala a propósito de los versos: emplear "con exceso palabras del vocabulario ordinario, de esas que no tienen eficacia para herir la imaginación"; "paralelismo de líneas vulgares y ramplonas, barajadas con otras bellísimas"; "impropiedad de voces y de imágenes"; "falta de apropiada selección de vocablos, de equilibrio en el concurso de vocales y consonantes; durezas y cacofonías", y otros rasgos de carácter aún más técnico o

[8] *Semblanzas literarias contemporáneas* (1924). Reimpreso en 1960 bajo el título *De Galdós a Lorca*. Sudamericana. Buenos Aires.

[9] *Miguel de Unamuno, novelista, poeta, ensayista*. Madrid, 1928.

gramatical, que por ello no pueden tomarse muy en serio; todos ellos referidos al *Rosario de sonetos líricos*. Sin embargo, a modo de conclusión, entre el conjunto de carencias y alternado con excelencias, que pone de relieve Romera-Navarro, pudiera aislarse esta frase: "A Unamuno podrá faltarle en ocasiones forma bella, pero nunca sustancia poética".

En parte por el hecho de que la poesía de Unamuno sólo fuese considerada en lo sucesivo marginalmente [10]; en parte porque su obra, a partir aproximadamente de 1930, empezó a ser vista en conjunto como un bloque admirable, soslayando detalles; en parte —según antes escribí— porque la poesía "in genere", con independencia de sus cualidades excelsas, mediocres o nulas, fue favorecida en los últimos lustros por una ola de simpatía y prioridad, el caso es que los juicios sobre la lírica de Unamuno lindan últimamente con lo apologético. No se vacila en afirmar categóricamente que su valor supremo radica en la poesía; que "Unamuno fue, ante todo, poeta, y hasta un poeta lírico excepcional". Así lo escribió Luis Felipe Vivanco en la excelente *Antología poética* (1940) que le consagró. En tono semejante se expresa otro poeta, José María Valverde *(Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericana*, II, Salamanca, 1956): "En la novela o *nivola* Unamuno vacila entre la objetividad de la ficción y la subjetividad del ensayo. Es en la poesía donde encuentra su voz completa, porque su pensamiento es pensamiento poético". Del mismo modo José María de Cossío, al encabezar otra *Antología poética* (1946) de Unamuno, algo posterior, ve en la raíz de toda su obra "un indudable carácter poético e irracional"; apreciación justa en cuanto asocia ambos elementos. También acierta al escribir que "Unamuno es fundamentalmente un poeta conceptualista" y que "de esta tangencia conceptista le viene su afición al juego filológico en pro-

[10] La única excepción es el libro de Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*. Universidad de Salamanca, 1954: si bien asume un carácter expositivo e histórico —muy completo—, no propiamente crítico.

sa y en verso". Quedaría por citar el juicio que cronológicamente es anterior a todos y al que debiéramos haber dado primacía y crédito absoluto, si en buena parte no hubiese sido dictado probablemente por el afán —legítimo— de captarse y aproximarse a quien sabía lejano, poco afecto. Me refiero a Rubén Darío, en un artículo que data de 1909 —reproducido a la cabeza de *Teresa*— y donde afirma que, para él, Unamuno es fundamentalmente poeta. Y Juan José Domenchina, en otra antología *(Obra escogida,* México, 1945), escribe: "Unamuno —poeta siempre, en prosa— no lo es en verso, sino en tal o cual instante, y sólo por excepción en la integridad de todo un poema".

Criba

Si pretendiéramos hacer ahora una criba de las anteriores opiniones, uniendo la nuestra, podríamos concluir lo siguiente: Unamuno, efectivamente, era, se sentía poeta, pero no tanto de modo temperamental, sensorial como intelectivo. Puesto a expresar sus sentimientos por vía poética, se daba en él la misma dualidad de siempre: cabeza y corazón permutaban sus papeles. Era, pues, víctima —o sujeto heroico— de la ley de contradicción que orientaba todos sus pasos. Si logró reducir tal antinomia a unidad en sus restantes escritos, vertidos en cauces más flexibles y elásticos, no alcanzó tal integración al someterse voluntariamente a normas, a convenciones poéticas no hechas para él. Sin duda estaba en lo cierto cuando reiteraba que su pensamiento era poético, mas deberemos entenderlo —como antes advertí— en el sentido de que únicamente se sentía a gusto en la digresión libre —de ahí igualmente su no sistematismo filosófico—, y si aceptamos que el temple lírico supone sólo una inmersión en lo neumático, en lo vagaroso e inaprehensible. Pero cabalmente el rehuir un fondo sólido implica apoyarse, como sostén y punto de equilibrio, en la forma estética. Y Unamuno, que

fue —e hizo— muchas cosas genialmente, no fue ni quiso ser —según dijimos páginas atrás— un artista. Su reino propio, aquel donde pisaba terreno firme, era el de las ideas, no el de las formas. Aunque en la prosa esta despreocupación estética (recuérdese su diatriba contra la "prosa aceitada" en *Contra esto y aquello*) otorgase relieve y densidad a sus trabajos, lógico es que en la poesía no rindiera los mismos resultados.

Una posible antología

Situémonos ahora más allá de reparos técnicos o estéticos a su poesía; objeciones que pueden coexistir con la mayor admiración hacia el conjunto de su obra —especialmente la parte ensayística, inconmovible— y aún las solicitan, pues para comprender a fondo a Unamuno no hay que acercarse a él en actitud incondicional, antes bien, con talante polémico, crítico, semejante al que él mismo adoptaba frente a los demás. Veamos, pues, sintéticamente, tras su reverso, el anverso favorable, es decir, mencionemos algunas de las poesías que merecen alcanzar perduración antológica [11]. En primer término, su canto a "Castilla", que traduce la identificación de un vasco con la tierra que le levantó en la "rugosa palma de su mano"; tema que, por lo demás, no podía faltar en un noventaiochista. Después su oda a "Salamanca", compuesta en la misma forma métrica que Unamuno revalidó: estrofas formadas por tres endecasílabos libres, seguidos de un pentasílabo de ritmo dactílico. Los tres "Salmos", que, como "La oración del ateo", responden a lo más profundo suyo, a su íntima dimensión religiosa. Del *Rosario de sonetos líricos*. que arrancan, en su mayor parte, de lo objetivo para intraobjetivarse, merecen incluirse alternados los paisajes exteriores y los paisajes de ideas. Aunque muy incompletas, determinadas partes de *El Cristo de Velázquez* bastarán para intro-

11 Según la *Selección de poesías* que he compuesto para la Editorial Losada, Buenos Aires, 1965.

ducir al lector en su poema orgánico de más altura. Dos de las más logradas poesías de *Andanzas y visiones españolas* son "En un cementerio de lugar castellano", que forzosamente trae a la memoria la famosa elegía de Thomas Gray, y "Atardecer de estío en Salamanca": únense las ya aludidas y muy felices "Visiones rítmicas", suerte de alejandrinos que Unamuno tipografió como prosa y que, en parte, por esa misma razón —según ya se apuntó— aumentan su valor. De sus libros forjados durante el destierro, *De Fuerteventura a París* (1925), y *Romancero del destierro* (1927), traspasados por la fiebre de la lucha política, civilista, que llevó contra la dictadura castrense, no omitiremos —al contrario que en otras compilaciones— algunos trozos concretamente polémicos y aun bélicos.

Génesis del "Cancionero" póstumo

Y naturalmente la representación más amplia ha de otorgarse al *Cancionero*. Este libro tiene una larga historia. Es una suerte de diario poético, comenzado en los tiempos de su destierro. Lo empezó en Hendaya, en 1928, después de publicar un año antes el *Romancero del destierro*, y desde entonces siguió agregando poesías caudalosamente. Eran ya centenares las octavillas que guardaba manuscritas, sin urgencia alguna de darlas a la luz. Sólo se resolvió a ello pocos meses antes de su muerte, por instancia de su yerno José María Quiroga Pla, a quien entregó el manuscrito en junio de 1936. Se disponía éste a mandarlo a la imprenta cuando estalló la guerra y, por consiguiente, la edición quedó postergada. Sabíamos de los cambios de dueño y de país que sufrió el importante manuscrito. De manos de Quiroga Pla, en París, pasó a las de María, hija de Unamuno, quien a su vez lo trasmitió en Nueva York a Federico de Onís. A éste, antiguo alumno salmanticense de Unamuno, le ha incumbido, en definitiva, la delicada y honrosa tarea de trascribir el

manuscrito con el mayor rigor, preparándolo para la impresión de Losada.

Suma en total 1755 poesías, casi todas ellas breves. Comienza el 26 de febrero de 1928 y la última está fechada en 28 de diciembre de 1936, es decir, tres días antes de morir el autor. Sin embargo, pocas o nulas referencias a las circunstancias siniestras de aquellas fechas, ni tampoco a otras anteriores, pues el *Cancionero* es esencialmente un dietario de intimidades, de preocupaciones inactuales, pero permanentes y características de Unamuno, según más adelante detallaremos.

Sobre el título inicial de la compilación advertimos alguna leve discrepancia entre las noticias que nos dan José María Quiroga Pla y Federico de Onís. Mientras el primero (al trascribir algunas poesías en *Hora de España,* durante la guerra) sostiene que el primitivo título fue *En la frontera. Cancionero espiritual de un despatriado,* el segundo lo trascribe así en dos primitivas lecciones, según una octavilla fechada el 25 de marzo de 1928: *Cancionero espiritual en la frontera del destierro* y *En la frontera. Cancionero,* pues esta "frontera" no es sólo la de la patria, sino "la frontera del cielo", linde entre la vida y la muerte, "leit-motiv" unamuniano. Asumen, pues, estas páginas un carácter emocionadamente testamentario, son el último mensaje explícito de un soberano espíritu quien auguraba su pervivencia, al modo de Walt Whitman en sus *Cantos de adiós*:

Camarada, esto no es un libro. / Quien vuelve sus hojas toca un hombre.

Y escribía Unamuno:

Cuando me creáis más muerto / retemblaré en vuestras manos. / Aquí os dejo mi alma —libro, / hombre—, mundo verdadero. / Cuando vibres todo entero, / soy yo, lector, que en ti vibro.

Filiación whitmaniana que el autor del *Cancionero* recuerda también por su cuenta:

Walt Whitman, tú que dijiste: / esto no es un libro, es un hombre; / esto no es hombre, es el mundo / de Dios a que pongo nombre.

Muestrario de motivos

Todo un sector de la crítica literaria tiende actualmente a dejar en segundo plano los valores puramente literarios de una obra —estilo, composición, etc.— dando la preferencia y aun la exclusiva a otros valores —morales, filosóficos, trascendentales...—. Tal enfoque en el caso de Unamuno —y aunque se trate de una obra formalmente artística, poética, como es el *Cancionero* póstumo— puede resultar a la postre el más adecuado y hasta el más pródigo en perspectivas. No perdamos tampoco de vista que el *Cancionero* es esencialmente —como ya advertí—, antes que obra de arte deliberada un documento íntimo, un legado testamentario donde se suman y refluyen casi todos los motivos esenciales de las más constantes cogitaciones unamunescas.

Por ejemplo: la preocupación del tiempo, de la vida como un sueño y del sueño como vida surge ya inicialmente en las primeras páginas (poesía núm. 7):

Soñé que acababa el sueño y desperté; estaba oscuro. / No había luna ni estrellas y estaba solo en el mundo. / Volví hacia atrás mi mirada y al no ver, mi fe se puso; / la gané al mirar de frente; sólo se cree en lo futuro.

También un poco más adelante (núm. 9):

El pasado es el olvido; —el porvenir, la esperanza; / el presente es el recuerdo— y la eternidad el alma.

O en esta otra (núm. 267):

Soñé que me moría y me dormí, / soñé que renacía y desperté, / soñé que me soñaba y ¡ay de mí! / perdióse en sueños el que me soñé. /

Y la misma idea resurge culminante en la poesía penúltima (núm. 1.755):

Morir, soñando, sí, mas si se sueña / morir, la muerte es sueño; una ventana / hacia el vacío; no soñar; nirvana; / del tiempo al fin la eternidad se adueña... / ... / ¿Soñar la muerte no es matar el sueño? / ¿Vivir el sueño no es matar la vida?

Aciertos, felicidades epigráficas como el de estos últimos versos, aislados del contexto, pueden espigarse con cierta frecuencia a través del copioso volumen. Fácil es imaginar, por lo tanto, cuán más limpiamente resaltarían aisladas, desprendidas de lo discursivo, del formulario retórico en que Unamuno se envuelve otras veces, no obstante sus propósitos de desnudez. Pero ni las condensaciones, ni las selecciones casaban con su temperamento —hubo de reprobarlas expresamente—; de suerte que estos espicilegios incumbirá a cada lector el hacerlos. Por nuestra parte, puestos a seguir anotando simplemente los motivos capitales más reiterados y definitorios del *Cancionero* señalaremos: el tema de España, vista hasta la época de su repatriación, desde el destierro; y aun este destierro mismo, considerado como una patria permanente (núm. 83):

Es el destierro mi tierra, —donde llueve manso orvallo / sin duro sol de justicia— en la mocedad del año.

O cuando más adelante, con orgullo de desterrado libre, exclama desde Hendaya (núm. 323):

Bajo el cielo de la patria / os podrís en un desierto, / mientras yo vivo mi España / bajo la patria del cielo.

Y la exaltación de la rebelión concreta, por encima de la teoría (núm. 68):

No la acción, no la acción, antes del acto; / no la pasión, sino lo padecido. / ... / ¿Doctrinas? Dios me libre. Sucumbimos / a los tiranos que por burla torpe / de verdugos en jueces convertidos / hacen sistemas de la tiranía / y la bautizan nombre de fajismo.

Dentro del mismo espíritu reencontramos esta cuarteta ya de antes conocida:

No un manojo, una manada / es el fajo del fajismo; detrás del saludo, nada, / detrás de la nada, abismo.

Aparece de una vez la reminiscencia de lugares y nombres españoles, pretexto para sartas enumerativas (núms. 28, 271, 274):

Ávila, Málaga, Cáceres, / Játiva, Mérida, Córdoba, / Ciudad Rodrigo, Sepúlveda, / Úbeda, Arévalo, Frómista, / Zumárraga, Salamanca, / Turégano, Zaragoza, / Lérida, Zamarramala, / Arracundiaga, Zamora. / Sois nombres de cuerpo entero, / libres, propios, los de nómina, / el tuétano intraductible / de nuestra lengua española.

Es asimismo la remembranza de su pasado más lejano, estribillos de ritmos y canciones infantiles; es la reiteración de sus preocupaciones filológicas, del afán por revolver la entraña de las palabras, mas no por juego, sino con toda seriedad (núms. 127 y 611):

Juegos de palabras, / palabras de juego, / así, alma, te labras; / ¡es jugar con fuego!

Recordemos que la preocupación inextinguible por el idioma, aumentada al pasar los años, tuvo una de sus primeras versiones en uno de sus sonetos del *Rosario*:

La sangre de mi espíritu es mi lengua / y mi patria es allí donde resuene / soberano, su verbo.

Junto al elogio de la rima (núm. 168, passim):

¿Memoria?... ¡Escoria, victoria y gloria! / ¡Lo que enseña la rima, Dios divino! / Rima generatriz, fuente de historia; / que discurra la lengua en nuestro sino,

encontramos también, muy insospechadamente, el menoscabo de la prosa:

Porque es con versos no hechos / como se trama la prosa, / igual que en la choza astrosa / se hace cama con relechos... / ... / ¡Prosa, cama de basural

Hipérbole desagradecida en quien como Unamuno alcanzó con este instrumento su maestría.

Las excelencias más visibles están en composiciones como ésta dedicada a Salamanca, que empalma con una hermosa poesía sobre el mismo tema ("Alto sólo de torres...") de su primer libro:

Salamanca, Salamanca, / renaciente maravilla, / académica palanca / de mi visión de Castilla. / Oro en sillares de soto / de las riberas del Tormes, / de viejo sabor remoto / guardas recuerdos conformes. / Hechizo salmanticense / de pedantesca dulzura, / gramática del Brocense, / florón de literatura. / Ay mi raíz de Castilla / con raíz gramatical, / ay tierra que se declina / por luz sobrenatural.

Pero Don Miguel era el hombre que se defendía del arte y de sus hechizos, que consideraba pasatiempo y frivolidad la belleza en sí misma, y estimaba poco menos que como un insulto el apelativo de "hombre de letras". Léase a este propósito la composición (núm. 827) titulada *Monsieur Unamuno, homme de lettres*:

¿Hombres de letras? No, que no soy tabla, / ni humanista, ni literato; / hombre de humanidad; / soy soplo en barro, soy hombre de habla; / no escribo por pasar el rato, / sino la eternidad.

¡La eternidad! ¡Su hambre más constante y declarada! Y a aquella misma preocupación de no dejar de ser humano, tejido vivo de pasiones y rebelándose a trocar su espíritu en letra, responde también el final de otra poesía (núm. 1.181):

Leer, leer, leer; seré lectura / mañana también yo; / ¿seré mi creador, mi criatura? / ¿Seré lo que pasó?

Muchos otros motivos y preocupaciones esenciales, permanentes de Unamuno, reencontramos en este *Cancionero*; en rigor, si su puro valor poético alcanza distintos niveles, se

mantiene siempre a la misma altura como cifra y expresión última de su personalidad. Ni siquiera faltan en él, junto a las meditaciones elevadas, los motivos cotidianos, sus filias y sus fobias más permanentes, no por menudas y aun mezquinas menos expresivas del yo singular y mayúsculo integrador del hombre —y del espíritu— Unamuno. Únicamente al llegar a las páginas postreras —después del 18 de julio de 1936— nos asombra la escasez y aun la carencia de alusiones más o menos precisas a las circunstancias de aquellos días, en contraste con las numerosas referencias prodigadas a su destierro en los tiempos de Hendaya. Sólo en cierta poesía (núm. 1.754) fechada el 25 de diciembre de 1936 —es decir, seis días antes de su muerte súbita— encontramos esta estrofa reveladora:

Y yo en mi hogar, hoy cárcel dichosa, / sueño en mis días de la libre Francia, / en la suerte de España desastrosa / y en la guerra civil, que ya en mi infancia / libró a mi seso de la dura losa / del arca santa de la podre rancia.

Y dos días después (núm. 1.756 y última composición del *Cancionero* trunco) esta otra estrofa final, definitiva en todos los sentidos:

¿Señor, la muerte no es matar el sueño? / ¿Vivir el sueño no es matar la vida? / ¿A qué al poner en ello tanto empeño, / aprender lo que al punto, al fin, se olvida / escudriñando el implacable ceño / —cielo desierto— del dueño?

Valor puramente poético: muy desigual. Valor de testimonio: superior, inagotable. Así condensaríamos nuestra impresión del *Cancionero*.

Fuerzas de flaqueza

Podríamos agregar ahora: ¿para qué juega Unamuno superiormente con las antítesis, socavando hasta el trasfondo de las palabras y disociando con una destreza magistral los

conceptos si los signos finales son *cero, infinito* o *nada*? Mas tampoco el *nadismo* que algunos le asestaron, y que él reivindicó orgullosamente como cifra posible de una españolidad esencial, define su ser. Tanta inquietud, tanta conmoción, tanto interrogante, el replanteo de la duda —no cartesiana, no metódica, seguro al cabo de la solución, sino antimetódica y desesperanzada— ¿nos lleva a algún sitio? ¿Acaso no nos deja más bien en el camino, a los bordes del laberinto metafísico? Sin salida, aumentando una sed que no satisface —que tampoco se proponía satisfacer. Aunque en realidad la flecha de su arco apuntara a blancos imprevisibles —que luego se han reconocido como existencialistas— lo cierto es que Don Miguel únicamente se afirmaba y era grande en la incertidumbre, o incerteza, según él prefiere decir.

Y esta constancia en la incertidumbre, esta seguridad en la desesperanza, esta afirmación en la perplejidad, de modo más crudo y neto aún que en sus libros o sus artículos cotidianos, resalta en el *Cancionero*. Por encima o al margen de sus virtudes intrínsecamente poéticas —que habrán de ser controvertidas— es, pues, este caudal póstumo de rimas un espejo fiel de sus días declinantes, más claro que ningún otro. No porque deje de pensar en el lector —su monologismo agudo nunca dejaba de ser dialogístico—, sino porque no lo encara tan previsto e inmediato. Leopardi, Antero de Quental, Carducci, Wordsworth, Maragall, fueron algunos de sus poetas preferidos, traducidos o asimilados; Job, San Agustín, Pascal, Spinoza, Sénancour, Kierkegaard, fueron algunos de sus hombres o pensadores más queridos. Entre ellos abundan los dudadores o desesperanzados, pero ninguno quizá merezca estos apelativos tan plenamente como Unamuno. Mas ahilando los términos: no; el sentimiento final que deja el *Cancionero* unamuniano es otro, más sencillo, menos espectacular, pero más penetrante: el sentimiento de una tristeza irremisible, de una melancolía consustancial, de raíz, más allá de las circunstancias extrínsecas. ¡Y pensar que

tal sentimiento existió siempre en Unamuno —aunque en los últimos años apareciese más agudo y crecido—; pensar que coexistió, que pudo coexistir con el sentimiento, al cabo afirmativo y vital, implicado en su actitud infatigable de lucha y polémica! "Sacar fuerzas de flaqueza": este modismo tan expresivo serviría como ningún otro quizá para darnos la cifra más exacta y verídica del talante unamuniano. Y entre las páginas que de él nos faltan (aunque escribió millares; mas quien sabe si aún no reaparecerá entre los escritos póstumos), una en que hubiera sacado filo a dicha expresión, vendría a ser quizá la más reveladora, dándonos —para ahorrar exégesis ajenas— de una vez la clave de su temple de ánimo, fraguado en la "fecundidad de lo insuficiente", en la lucha de los contrarios, y sólidamente asentado, increíblemente erguido, sobre el calvero de la desesperanza.

III. SUS CARTAS

El lector de "carne y hueso"

Unamuno abordó —es sobradamente sabido— todos los géneros literarios: los imaginativos —novela, teatro, poesía— tanto como los reflexivos: filosofía, ensayo, crítica, filología, memorias... Su poderoso espíritu imprimió a cada uno de estos modos expresivos un cuño tan inconfundible que sólo puede calificarse de unamuniano. Para el que haya frecuentado sus escritos ninguna página necesita firma. Aun en la más leve frase está presente y enteriza su incajeable personalidad, más que individualidad. Porque —como él mismo expresaba, estableciendo una sutil distinción— "la individualidad dice más bien nuestros límites hacia fuera, presenta nuestra finitud", o sea, afecta, al continente; por el contrario, "la personalidad se refiere a nuestros no límites,

presenta nuestra infinitud", en suma, afecta al contenido. Y en la presencia de esta persona inalienable —más allá de su sentido etimológico, no máscara, sino rostro vivo— es donde reside la clave de la atracción ejercida por cualquier página unamuniana, al margen del cauce formal en que se vierte y de su mayor o menor perfección literaria. Por ello, si me preguntaran —después de las consideraciones hechas páginas atrás— cuál es la obra maestra de Unamuno, genéricamente considerada, es decir, si su expresión se logra en el ensayo, en la novela, en el drama, etc.; si se me forzara a una elección precisa, yo respondería que allí donde Unamuno logra la plenitud de su expresión, *id est*, mostrarse más él mismo, es en las cartas íntimas.

¿Por qué? Sabido es que el autor de *Del sentimiento trágico de la vida* no escribía nunca de espaldas al público (actitud típica de una vieja pedantería intelectual, que actualmente, si juzgamos por lo que cunde, algunos deben creer novedad de última hora); antes al contrario, escribía afrontándole abiertamente y a cuerpo limpio, es decir, sin "tecniquerías" ni logomaquias. Pero lo más importante es que en su condición de escritor público, y honrándose en ello, nunca se dirigía al lector anónimo, ni a los lectores en plural, sino al lector en singular, al semejante a sí mismo, al "ser de carne y hueso", al hombre dotado de conciencia individual; de tal suerte, le hacía suyo llamándole posesivamente "mi lector". ¿Y no es éste el secreto de la imantación que ejerce Unamuno sobre nosotros, a salvo de nuestra aprobación o disconformidad con lo que dice? Por lo demás, sin duda, discutiéndole —según antes dije— es como le seremos más fieles.

El tema, el objeto a la vista puede ser secundario; lo capital es la pasión que en él pone. Hable de lo que hable, comente el *Quijote* o parafrasee las Sagradas Escrituras, manifieste su desazón religiosa, sus iras políticas, o escarbe en las palabras buscando el tuétano primigenio, su actitud respecto al lector es siempre la misma: con una expresión pro-

saica, pero gráfica, que el mismo Don Miguel podía haber usado, diríamos que toma a "su" lector de las solapas, le sacude, le zamarrea —nunca le halaga—, penetrándole el alma con su voz ahilada. Y si tal era su técnica tan persuasiva cuando se encaraba por medio de la letra impresa con el lector de libros y periódicos (donde colaboró copiosamente, sin que esto autorice —¡ojo a la confusión en Hispanoamérica!— a decir peyorativamente que hizo periodismo; en todo caso, sería no pasajero, sino sempiterno, "para siempre", como él dijo, parafraseando a Tucídides), mayor eficacia aún adquiere el mismo procedimiento cuando se dirige de forma manuscrita tanto a los amigos íntimos como a los corresponsales de ocasión. De ahí que, en definitiva, las cartas de Unamuno muy bien pudieran quedar no tanto como sus obras maestras, pero sí como las versiones más auténticas de su yo esencial, multiforme y unitario —hasta monótono— a la par. Por la misma razón, este epistolario, a despecho de los motivos ocasionales en que se apoye, no pierde frescura y vigencia con el paso de los años, más bien las gana. Pues —como decía T. E. Lawrence, pensando tal vez en sus propias cartas— "la sinceridad es la única cosa que el tiempo mejora".

Epistológrafo irrestañable

¿Cuántas cartas escribió aquel fabuloso, aquel generoso, aquel incoercible epistológrafo? Seguramente no andarán muy lejos del millar, según me ha dicho quien lleva a cabo la tarea de recopilarlas y anotarlas, el albacea literario de Unamuno, Manuel García Blanco, catedrático de la Universidad de Salamanca. Y aún quedarán otras, retenidas por sus destinatarios, o perdidas. Algunas fueron apareciendo en libros y revistas. En Buenos Aires, se han dado a luz varias colecciones del epistolario, muy importantes: así las dirigidas a sus compatriotas Juan de Arzadun (en *Sur)* y Pedro Jiménez Illundain y Casimiro González Trillas (en la *Revista de la*

Universidad de Buenos Aires), al escritor uruguayo Alberto Nin Frías. En sendos libros se recogen las cartas dirigidas a "Clarín", a Rubén Darío, a Juan Maragall, a los portugueses Teixeira de Pascoães y Laranjeira; en revistas se encuentran dispersas otras cartas no menos significativas, entre ellas las que escribió a varios argentinos, como Ricardo Rojas, Enrique Larreta, Arturo Capdevila y Manuel Gálvez, al uruguayo Vaz Ferreira, al mexicano Alfonso Reyes y otros. No he mencionar todas (han sido recogidas por García Blanco, bajo el título *América y Unamuno*, Gredos, Madrid, 1964), pero sí recordar las que abrieron la marcha en vida de Unamuno, las cambiadas con Ángel Ganivet y que formaron el libro *El porvenir de España*.

Aparte de rozar muy diversos temas, todas estas epístolas ofrecen un doble interés psicológico. En primer término, nos presentan a un Unamuno espiritualmente al desnudo que se confiesa con cada uno de sus interlocutores, aún más que hablando, pues sus famosos monólogos tomaban al oyente como pedernal para sus chispas y eran, como él mismo los definió, monodiálogos. Por otro lado, en esas cartas asistimos a la gestación de sus pensamientos y de sus libros, los vemos en su alborear o en su latencia, contemplamos la maduración de sus ideas, antes de que hayan adquirido fijación definitiva; en una palabra, nos asomamos a la maquinaria mental de su permanente "obra en marcha", siguiendo los pasos tanto de algunos de sus proyectos fallidos como de los que llegaron a granazón. Porque Unamuno pertenecía a aquellos escritores —como él dijo— "que piensan escribiendo, que escriben acaso para pensar y no piensan para escribir, ni escriben por haber pensado...; que se hacen la lengua, es decir, tienen estilo, y no lo tienen los que aplican una lengua hecha receta..." Ninguna de tales cartas, aunque se trate de la más menuda y ocasional esquela, es trivial, al contrario, llena de incitaciones y sugerencias; responden todas a un flujo inspirado. Pues —¡qué curioso!, y antes lo dije— la "inspiración", que no solía acudir fácilmente a

Unamuno cuando se disponía a verter sus sentires en los cauces métricos, le afluía a borbotones al encararse con una persona concreta; encontraba así una vibración humana, cálida que —salvo ocasionalmente, a mi parecer— se le escapaba en los versos.

Archivero involuntario

¿Cómo ha sido posible localizar todos los destinatarios de las cartas de Unamuno e ir recabándolas en cada caso? No de otra forma que merced al espíritu indirectamente historicista que habitaba en don Miguel; y eso que temía tanto como buscaba la posteridad; al menos, verse estatuificado en vida. Y, a este propósito, se recuerda el siguiente caso: pocos años antes de su muerte, Victorio Macho esculpió un viviente busto de don Miguel que hubo de colocarse en el rellano de la escalera principal, tan bellamente plateresca, de la Universidad. Pues bien, desde que el busto fue allí erigido, Don Miguel para no encontrarse con él, con su "doble" de pupilas vacías, temiendo su yo broncíneamente inmortal, se ingenió para no volver a pasar nunca por tal lugar, dando un rodeo por otra escalera que accedía a su despacho rectoral.

No es que Unamuno fuera hombre especialmente ordenado, pero poseía la virtud de no tirar ninguna carta o papel de los que recibía. Era un archivero involuntario. He tenido ocasión de comprobarlo en la misma Salamanca, visitando la casa rectoral que habitó —frente al patio de las Escuelas, donde se alza la estatua de Fray Luis de León—, y que hoy se conserva como un museo vivo: allí está su biblioteca, cuadros, láminas —así un retrato de Sarmiento—, y también grandes cajas que contienen las cartas recibidas. Como una prueba curiosa de tal coleccionismo involuntario contaré que en cierta ocasión me dirigí a él solicitándole varias respuestas para una "enquisa" (como él escribía, que no encuesta) que yo preparaba con destino a un *Almanaque Literario* de 1935, adjuntándole una hoja impresa donde figuraban tales

preguntas. Pues bien, Unamuno no contestó directamente a ellas, mas guardó tal hojita, con la carta, y al mismo tiempo me replicó con otra sobre temas muy diversos, pero superior en interés al que hubieran tenido las meras contestaciones.

Nunca he reencontrado aquella carta, extraviada con muchos otros papeles (no en una mudanza de domicilio, como suele suceder a otros, sino en algo más grave y perturbador, un cambio de continente), pero sí una de fecha posterior que conservo y que está inédita. Es la que voy a dar a conocer ahora, permitiéndome algunas intercalaciones o glosas aclaratorias. Se halla manuscrita, pues, desde luego, Unamuno nunca utilizó ni hizo utilizar por otros la mecanografía, y durante casi medio siglo manuscribió por sí mismo, con letra muy pulcra, clara y simétrica, millares y millares de cuartillas; dejaba las octavillas para las poesías y las acotaciones sueltas de sus lecturas.

Una carta del último año

Y sin más preámbulo, he aquí la carta, fechada en Salamanca el 7 de enero de aquel fatídico —para él, para España, para todos— año de 1936. Comienza así:

"Ante todo, mi querido amigo, tiene usted que perdonarme por mi tardanza en contestarle pero... No es que esté muy cocido en obra, sino que la que ejecuto es con grandes intervalos de descanso. Me paso horas echado sobre la cama, dándole vueltas a lo de siempre. En rigor me siento fatigado. ¡Si viera usted el esfuerzo mental y emocional —cerebral y cordial— que me cuestan esos comentarios de *Ahora*, y ello por no rebajarme a salir del paso! Y el esfuerzo verbal, el de seguir haciendo mi lengua común. Bien decían los teólogos que la conservación (del mundo) es una creación continua. Y uno de mis temas —a la vez que una de mis temas— es enseñarles a los oyentes de mis escritos a que no sólo

piensen en lengua española, sino que la piensen. Y bueno, a lo otro".

Este "otro" es el siguiente. Tanto por encargo de la directora de *Sur* como por iniciativa propia, yo le había pedido alguna colaboración para dicha revista. Y Unamuno contesta:

"He recibido los dos números de *Sur*. Conocía otros dos más, a lo sumo. Por ellos veo su tono, timbre y acento. Al que me esforzaré por acomodarme. De mi cuadernito de notas, frases, giros, aforismos, etc., voy a sacar unos cuantos para componer —improvisando la composición, no su contenido— un ensayo —o como se le quiera llamar— que espero satisfaga a mis presentes y futuros lectores".

Ahora viene el párrafo de carácter más personal, derivado, sin duda, de alguna conversación que había tenido con su hijo político, José María Quiroga Pla, compañero mío en algunas andanzas literarias y mi antecesor en el Centro de Estudios Históricos, junto a Pedro Salinas, y a la vez todos nosotros bajo la dirección de don Ramón Menéndez Pidal.

"Sé por mi yerno que Norah está en la Argentina. Salúdela y a su hermano Jorge. Y dígale a éste que en estar pensando escribirle se me han ido los meses y aun los años. Es lo que ocurre cuando uno siente mucho que tener que decir. Las veces que me he detenido en frases de sus escritos y hasta en alguna alusión a mí. Y más de una vez he pensado escribir algún comentario comentando dichos —por escrito— suyos. De todos modos que le conste que no pocas veces cuando escribo algo para el público y hablo del "lector", pienso individual y concretamente en él".

Vuelve después Unamuno a sí mismo, a su intimidad más pura y acendrada, la de su poesía, arte en que se afanaba más que en ninguno, quizá por la misma razón (según recordé páginas atrás), que el otro gran Miguel, Cervantes; recuérdese que éste, al presentarse a sí mismo antes de iniciar el desfile de sus colegas (*Viaje del Parnaso*), dejó escapar la siguiente

confidencia: "Yo que siempre me afano y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo..." La poesía que me trascribe Unamuno pertenece al libro inédito entonces, en constante crecimiento, que escribía desde sus años de destierro en Hendaya, el *Cancionero, Diario poético*, y que sólo póstumamente vería la luz en 1953. (Figura en dicho libro con el número 1.733 y está fechada en Candelario el 30 de agosto de 1935).

"A todo esto, a mis más de 72 años, me están volviendo retortijones de ánimo de mis años más congojosos por dentro. (Por fuera siempre fue mi vida sosegada y de llano y derecho carril). Y me digo:

¡Ay qué pobre erizo! / Se enrosca hacia dentro / y así las entrañas / deja al descubierto. / Se clava las púas / corazón en medio / carlancas le pinchan / y en su sangre encuentra / su solo remedio. / ¡Ay qué pobre erizo / mártir del tormento! /

Y termina don Miguel con unas frases de un patetismo profético impresionante, ya que en ellas pronostica la "guerra civil" —que, en rigor, sería internacional, anticipo de la de 1939-1945— amenazante entonces sobre España.

"¡Y basta! Buen año y en él fe, aguante y brío para soportar la batalla de guerra civil que se avecina. Y el triste espectáculo de la progresiva —no sé si progresista— estupidización de la civilidad (?) española. ¡Dios nos coja dormidos! Y sin soñar.

Sabe cuán su amigo es

Miguel de Unamuno".

Pero todavía, tras la firma, como el retazo olvidado de una conversación, las siguientes líneas de postdata sobre Valle-Inclán, que acababa de morir.

"¡Pobre Valle! ¡Qué de trolas le va a contar a Santiago Apóstol allá, junto a San Pedro! Porque Santiago no está enterado. Mejor Prisciliano".

Obsérvese que Unamuno llama "Valle" al autor de *Tirano Banderas*, como le llamaban quienes le conocieron de jóvenes, pues lo de Valle-Inclán vino después cuando Ramón Valle y Peña decidió cambiarse, con muy plausible sentido estético, este nombre civil por el más bello y eufónico Ramón María del Valle-Inclán. Sobre el creador de los *Esperpentos* Unamuno escribía en aquellos días —anulando la distancia que siempre habían mantenido— uno de sus mejores artículos (apareció en *Ahora*, Madrid, 29 de enero, y está hoy recogido en el tomo I de *De esto y de aquello*, Sudamericana, Buenos Aires, 1950). Allí encarecía su "habla", el idioma inventado por Valle-Inclán. El habla, el idioma: la máxima preocupación, el más grande amor mental de Unamuno, según corroboran tantas páginas, y especialmente dos emotivos discursos: el que dijo en las Cortes, cuando se debatía el uso de las lenguas regionales, y el de su última lección universitaria (1934).

ANTONIO MACHADO

I. SUS TEORÍAS SOBRE LA LITERATURA

Filosofía antes que letras

Casi todos los innumerables escoliastas de Antonio Machado se han aplicado a glosar aquellos conceptos de sus teorías o puntos de vista que versan sobre la obra propia del poeta, desatendiendo aquellos otros referentes a la ajena. Estos últimos no son muchos, ciertamente —si contamos aparte las páginas de Abel Martín y Juan de Mairena—, pero importa conocerlos y anotarlos. La empresa, no muy fácil hasta ahora, por la dispersión de tales escritos críticos, resultará en adelante más hacedora merced a la edición definitiva de la obra completa de Antonio Machado en la que me ha cabido el honor de colaborar.

Antes de establecer un inventario y las correspondientes glosas, no será inoportuno tratar de indagar la actitud del poeta ante el fenómeno literario en general. He aquí a un escritor a quien la literatura como tal —más allá del estricto horizonte poético— distaba mucho de apasionarle, ni siquiera de llenar sus horas: aquellas lentas y espaciadas, monótonas horas de provincia, cuyo sedimento depresivo gravitó

siempre en él, y que trasluce, entre otros, el "Poema de un día. Meditaciones rurales":

Tic-tic, tic-tic, el latido / de un corazón de metal. / En estos pueblos ¿se escucha / el latir del tiempo? No. / En estos pueblos se lucha / sin tregua con el reló, / con esa monotonía, / que mide un tiempo vacío.

Mas ni la holgura de tiempo ni la apretura de recursos económicos, al combinarse, fueron motivos suficientes para sacudir el ritmo lento de sus días provincianos ni llenar los largos intervalos de su producción puramente poética con páginas de otra naturaleza, para las cuales no le faltaban estímulos o solicitaciones. De ahí que sólo muy ocasionalmente Antonio Machado —aun contando, por supuesto y sabido, con un instrumento verbal apto, con una prosa discursiva de enjundia— se resolviera a expresar por escrito su parecer sobre libros, autores, hechos intelectuales. Ahora bien, el motivo básico de tales inhibiciones iban más allá de lo temperamental o humoral; afincaba no tanto en un desdén de las letras como en una inclinación muy acentuada hacia la filosofía. Lo confesó de modo explícito en un escrito póstumo, pero que contiene datos autobiográficos, confidenciales. Es su no pronunciado *Discurso de ingreso en la Academia Española*, que data de 1931. Nos confiesa allí:

Pobres son mis letras, en suma, pues aunque he leído mucho, mi memoria es débil y he retenido muy poco. Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de amena literatura y confesaros he que con excepción de algunos poetas, las bellas letras nunca me apasionaron.

Fue, pues, más íntimamente, la filosofía su pasión. ¿Correspondida, no correspondida? Dámaso Alonso *(Cuatro poetas españoles*, 1962) opina que "el encuentro con la filosofía, me expresaré mejor, con la historia de la filosofía reciente, fue fatal para su poesía. No le pudo destruir porque no se destruye a un gran poeta". Pero más verosímil pudiera ser que el gusto por la filosofía, por las lecturas filosóficas en

general —y no sólo del Heidegger de segunda mano, también de Kant, Leibniz, Spinoza, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson y otros que cita o parafrasea— llenó en la mente de Antonio Machado el hueco que produjeron escepticismos o incredulidades. Desde joven, desde antes de acabarse "la normal continuidad de su vena poética" (la de *Soledades* y *Campos de Castilla)* —motivo al cual achaca Dámaso Alonso su filosofismo—, Machado debió de sentir la imantación del pensamiento especulativo. Y pasados los años, no satisfaciéndose con la pura poesía, mas sin llegar a estimarse dueño de la filosofía, llegó a soñar una suerte de ósmosis o intercambio entre ambas, mediante la cual habrían de trocarse los papeles entre poetas y filósofos. "Los poetas —escribía por boca de Juan de Mairena— cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas muy especialmente, la que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia..." "Los filósofos, en cambio, llegarán a una metafísica existencialista fundamentada en el tiempo".

Pretexto o viático para una temporada en París, 1910-1911, fue la asistencia a un curso de Henri Bergson en el Colegio de Francia. Y en el hecho de que ya maduro, ejerciendo como profesor de francés, desde años atrás, se sometiera a exámenes, cursando el doctorado de Filosofía en la Universidad de Madrid, hay que ver algo más que un pretexto externo para mejorar su situación.

En rigor, sus máximas admiraciones, entre los contemporáneos, no iban hacia ningún puro poeta o novelista; se concentraban en Unamuno y en Ortega y Gasset, con quienes hubiera querido aparearse filosóficamente. En sustitución, vino a desempeñar el puesto —extraoficial, sin diplomas— de poeta de la generación del 1898 (según he explicado en *El fiel de la balanza)* que Unamuno parecía más llamado a ocupar "si no despreciara los sentidos tanto", según frase —antes trascrita— de Ortega en el artículo *(Personas, obras, cosas)* que dedicó a *Campos de Castilla.* Veía Ortega en tal libro

"un comienzo de novísima poesía" que, más allá de la rehabilitación estética de las palabras, llevada a cabo por Rubén Darío, les infundiera sentido y contenido. Aquel artículo orteguiano vino a ser probablemente la incitación más valiosa que Machado recibió para dar un sesgo intelectual a sus versos inmediatamente posteriores: me refiero a los *Proverbios y cantares*.

Y esto, a pesar de las numerosas afirmaciones que prodiga contra lo conceptual en la lírica; más exactamente, de la lucha que desde entonces parece haberse entablado en su espíritu entre la ambición de pensamiento y un invencible fondo sentimental. De ese vértice polémico arrancan en puridad todas las reflexiones sobre la lírica en que abundan tanto el propio Machado como sus portavoces u otros *yo*, los poetas apócrifos.

¿No cabría adivinar en la tesitura burlona que tales personajes adoptan ante el mundo un reflejo de la frustración de Machado como filósofo? ¿Acaso las facecias innumerables de Abel Martín y Juan de Mairena (personajes que en lo novelesco traen lejanas reminiscencias de Bouvard y Pécuchet, de Belarmino y Apolonio), sus ironías de soslayo, no son una escapatoria por la tangente ante el muro de los problemas filosóficos? Por lo pronto, literariamente el resultado es más original y bello que tantas logomaquias pseudofilosóficas... también frustradas. Literariamente... ¿pero acaso esto pudo haberle consolado a Machado? Porque en definitiva ¿qué valor asignaba el poeta a la literatura, particularmente a la española, vista en sus grandes figuras, cómo reaccionaba ante ciertas tendencias discutidas, hasta qué punto conocía las obras?

Unas lecciones con falsilla

Desde luego, nos faltan datos precisos para responder abiertamente a tales cuestiones. Pero contamos con cierto texto que nos permitirá algunas inducciones. Me refiero a

un *Cuaderno de Literatura*, encontrado años después de la muerte de Machado, junto con otro, el de *Los complementarios*. Contiene una serie de apuntes elementales, redactados seguramente para servirle de guión o memoranda en algún curso de historia de la literatura española, dado en el Instituto de Segunda Enseñanza de Baeza, 1915 (esta fecha lleva en su cubierta el cuaderno), a alumnos de corta edad, durante alguna temporada en que Machado actuó como profesor suplente, al margen de su cátedra regular de idioma francés. Vistos objetivamente tienen un valor muy secundario. No estaban de cerca ni de lejos destinados a la publicidad. Por ese motivo hube de descartarlos al recopilar *Los complementarios*. Sin embargo, no considero superfluo verlos ahora despacio con el propósito de estudiar si surgen en ellos algunos conceptos-claves, alguna idea rectora de Antonio Machado, puesto a enfocar la literatura clásica española. Pero muy pronto sobreviene la decepción; los mencionados apuntes se limitan a una simple memoranda, al registro de títulos, autores, ocasionalmente fechas, y someros rasgos de caracterización correspondientes a los siglos XVI y XVII. Comienzan con Diego Hurtado de Mendoza; terminan con Luis Vélez de Guevara. La circunstancia de que abunden los detalles biográficos, inclusive algunos de carácter anecdótico, confirma la presunción de que las clases tenían como auditores muchachos del Bachillerato, de doce a quince años, y el deseo de retener así su atención. Por regla general tales síntesis no parecen haber sido hechas de primera mano, sino más bien tomando como referencia algunas de las historias generales de la literatura española más comunes o leídas a la sazón.

Pero ¿cuál de ellas? Sin ninguna duda, la de James Fitzmaurice-Kelly; conjetura que se apoya no sólo en el dato de que ese autor sea uno de los pocos que Machado cita como autoridad (nombrándole simplemente, por descuido o brevedad, Fitz), sino por la transcripción, en ocasiones, literal, que hace de datos y juicios. Una simple compulsa, efectuada en

un par de casos, permite confirmarlo. Escribe Fitzmaurice-Kelly: "...notemos que el vocablo *Lazarillo* se encuentra ya en *La loçana Andaluza*, inmunda producción de Francisco Delicado..." Y Machado: "La palabra *Lazarillo* se encuentra en *La lozana andaluza*, inmunda obra de Francisco Delicado". Lo mismo sucede a propósito de Juan de Valdés. Escribe Fitzmaurice-Kelly: "... compartió las simpatías erasmistas de su hermano [Alfonso], le siguió con mayor talento en su *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528), sátira anónima a la manera de Luciano, donde se condenan los abusos eclesiásticos. Esta sátira que abunda en alusiones maliciosas, es una de las obras más bellas en prosa castellana que produjo el siglo XVI... Cervantes sacó provecho de ella, como puede verse comparando los consejos del rey a su hijo con los de Don Quijote a Sancho Panza". Y transcribe, resume Machado: "Juan de Valdés, tan erasmista como su hermano, escribió un *Diálogo de Mercurio y Carón* donde se condenan los abusos de la Iglesia. Es una de las obras más bellas de la prosa del siglo XVI. Cervantes aprovechó los consejos del rey a su hijo en los de Don Quijote a Sancho".

Podría argüirse que transcripciones tan serviles tienen como justificativo el hecho de que las lecturas clásicas de Machado no incluirían, tal vez, a los prosistas, limitándose a los de su propio gremio, los poetas. Pero si pasamos a este capítulo comprobaremos que, a propósito de Herrera y de Fray Luis, directamente leídos por él, tampoco aporta el más mínimo juicio particular o impresión propia, limitándose siempre a extractar la Historia de Fitzmaurice-Kelly.

Avanzando en las páginas del *Cuaderno*, y aun dejando de lado la fácil busca de nuevos "paralelismos" con Fitzmaurice-Kelly, me he detenido en los apuntes sobre Calderón, Góngora y Quevedo, a fin de averiguar si en aquellas fechas había brotado en Machado la aversión contra el barroquismo, que luego le obsesionó, o bien si agregaban nuevas luces y fundamentos a sus conocidos puntos de vista. El primer autor no aparece incluido; sí los segundos. Pero nuevas de-

cepciones. En el caso de Góngora, Machado sigue limitándose a extractar o aumentar algo los juicios de Fitzmaurice-Kelly. Escribe éste muy mesuradamente: "Si no encantaba a su público, podía sorprenderle, y en tal estado de espíritu, llegó a ser el hierofante de un arte exótico...". Y Machado: "Como su manera sencilla no encantó a su público se convirtió a un arte exótico", repitiendo después lo que antes era usual encontrar sobre Góngora en todos los manuales sobre "su cambio de manera", su entrega a las inversiones violentas. Finalmente, respecto a Quevedo, el mismo sistema de calco. Párrafos como el siguiente de Fitzmaurice-Kelly pasan literalmente, sin mudar una coma, al *Cuaderno* de Machado: "Por desgracia este literato es conceptista y ostenta allí [la *Política de Dios*, el *Marco Bruto*...] todas las habilidades de su escuela: la pomposa paradoja, la forzada antítesis... Quevedo protestó del gongorismo, pero sustituyó una afectación por otra". De suerte que nos quedamos sin ver el más pequeño germen de los puntos de vista menos impersonales que años después expondría Machado reiteradamente sobre barroquismo y que, a nuestra vez, más adelante habremos de glosar y aun discutir. Por el momento, mayor novedad ofrecerá sacar a luz otras teorías o puntos de vista literarios machadianos a propósito de autores contemporáneos.

Sobre autores contemporáneos

No son muchos los escritos donde se encuentran; de hecho no llegan a la docena los autores comentados por Machado con motivo de libros recién aparecidos. El primer artículo de esta clase fue uno sobre *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez, 1904, y se corresponde con otro de Juan Ramón sobre *Soledades*, un año antes. A Unamuno le dedica dos artículos, uno a propósito de la *Vida de Don Quijote y Sancho*, en 1905; otro sobre *Contra esto y aquello*, en 1913, amén de comentarios sueltos y de la correspondencia con él

cambiada —ya inserta en *Los complementarios*—, al cabo mucho más reveladora de sus "afinidades electivas". Cierto artículo sobre las *Meditaciones del Quijote*, en 1915, de Ortega y Gasset, no pasa de ser un bosquejo o introducción de algo inacabado. En cuanto a los comentarios sobre textos poéticos: un prólogo a *Helénicas*, de Manuel Antonio Ayuso (1914), el mismo amigo a quien dedica "Los olivos" en *Campos de Castilla*. En igual género su escrito de mayor importancia es el que consagró al libro *Colección*, de José Moreno Villa, 1925; además, otro como prólogo a *El caracol encantado*, de Saulo Torón, 1926; y finalmente un elogio de *Esencias*, de Pilar Valderrama, 1930.

Ahora bien, antes que los juicios particulares sobre libros y autores, lo que nos interesa aislar o realzar en esos escritos machadianos son sus "constantes", la frecuencia de ciertos puntos de vista que reaparecen con variantes o adiciones en otros lugares y que contribuyen a definir su actitud crítico-literaria. Así sucede, en lo que se refiere a Unamuno, mostrando desde el primer momento una filial tangencia con su espíritu, que corrobora el epistolario. Machado —como escribí en otro lugar— se "unamuniza" al corresponder con don Miguel o al comentar sus libros. Así, a propósito de la *Vida de Don Quijote y Sancho* escribe (*La República de las Letras*, núm. 14, 1905): "En nuestro mundo intelectual nadie mueve tanta guerra como el sabio Unamuno. El espíritu batallador, expansivo y generoso reside en este donquijotesco varón".

Y al señalar la relación entre ideas e imágenes, agrega: "... las ideas del pensador adquieren fuerza y expresión de imágenes de poeta. Sólo el sentimiento es creador. Las ideas se destruyen y pasan. En realidad, ni las ideas de los pensadores, ni las imágenes de los poetas, son nada fuera del sentimiento de que nacen. Una idea no vale más que una metáfora; generalmente vale menos. La pura ideología y la fría imaginativa son deleznables".

Menos sustancia propia contiene otro artículo, el que consagró a *Contra esto y aquello*, de Unamuno *(La Lectura*, XII, III, 1913), puesto que se limita a ser una paráfrasis, hecha con estricto espíritu discipular, subrayando algunos de los más conocidos y permanentes puntos de vista unamunianos. Incluso, exagerando su conocida fobia antigálica, llega a escribir en cierto momento: "¡Oh, si los Pirineos se convirtieran en el Himalaya!"

Y a propósito del sentimiento religioso español, contrastado con "la fuerza y vitalidad del protestantismo francés": "... nuestra mística fue un comienzo de reforma religiosa... Representa, a mi juicio, el gran momento introspectivo de la raza, en que llega ésta, por la vía intuitiva, a expresar, aunque de un modo balbuciente, su yo fundamental. [...] Cuando cesó para la Iglesia todo peligro de reforma, el sentimiento religioso asfixiábase y con él toda virilidad espiritual".

Un texto todavía más ocasional, o menos espontáneo que otros, fue el prólogo que escribió para una reedición de *La corte de los milagros*, de Valle-Inclán, y que en rigor se reduce a una semblanza donde reaparecen algunos de los rasgos y anécdotas ya conocidas. Por ejemplo —aunque mejor contada por Machado— ésta: "El capitán fracasado, no por su culpa, que llevaba consigo [Valle-Inclán] proyectó acaso sobre toda su vida una cierta lección de heroísmo y abnegación militar, contribuyó en mucho a aquel sentido de consagración a su arte". [...] "Como alguien nos refiriese el caso de un poeta que, abandonando las faenas de su vocación, ponía su pluma al servicio de intereses bastardos, y se tratase de hallarle disculpa en la necesidad apremiante de ganarse la vida, don Ramón exclamó: "Es un pobre diablo que no conoce la *voluptuosidad del ayuno*". ¡La voluptuosidad del ayuno! Reparad en esta magnífica frase de don Ramón, y decidme qué otra ironía hubiera proferido el capitán a quien se intima la rendición por hambre de la fortaleza que, en trance desesperado, defiende".

Conceptos, imágenes, metáforas

Para encontrar, entre los escasos trabajos de Machado, uno donde se manifiesten de modo articulado teorías o puntos de vista literarios, hay que avanzar hasta 1925, hasta el titulado "Reflexiones sobre la lírica" que apareció en la *Revista de Occidente* (junio 1925) como comentario al libro *Colección*, de José Moreno Villa. Poeta éste, por cierto, muy afortunado en suscitar comentarios de calidad, pues ya su libro *El pasajero* (1914) había dado pie a un ensayo sobre estética de Ortega y Gasset. Aunque ese texto de Machado sea más conocido que los anteriores y que otros que citaremos después, importa destacar algunos pasajes, ya que ahí se anticipan teorías desdobladas en *Juan de Mairena*. Por ejemplo, las referentes al valor de las imágenes líricas según se "engendren en dos zonas diferentes del espíritu del poeta: imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones y su valor es preponderantemente emotivo". Tratando de fijar un punto de partida a la eliminación del empleo lógico, conceptual de la palabra, Machado recuerda los propósitos del simbolismo, concretamente de Mallarmé. Mas para Machado el soporte lógico del poema es imprescindible, si bien no excluye, antes requiere, el elemento emotivo. Uno y otro son para él "la carne y la sangre" del espíritu del poema. "No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica". Cabalmente esta pugna no de contrarios, sino más bien dialéctica de complementarios será el eje de buen número de reflexiones machadianas sobre la lírica en general y sobre su propia poesía.

Variante o ampliación es el discurso de ingreso en la Academia. Aquí, tras reconocer que "la poesía, y especialmente la lírica, se ha convertido para nosotros en problema", repite los puntos de vista sobre lo lógico y lo intuitivo, hace

una retrospección de las tendencias surgidas después del simbolismo, donde "comienza el período de la franca desintegración, la reducción al absurdo del subjetivismo romántico", para luego incursionar ligeramente a través de Proust y Joyce. Pisando terreno más firme Machado sostiene que actualmente "los poemas están excesivamente lastrados de pensamiento" y que "el nuevo barroco literario, como el de ayer, mal interpretado por la crítica, nos da una abigarrada y profusa imaginaria conceptual. Hoy como ayer conceptistas y culteranos tienen el concepto, no la intuición, por denominador común".

Al reprochar la carencia de "una línea melódica" en Paul Valéry y en Jorge Guillén, "trazada sobre el sentido individual", al afirmar que "su frigidez nos desconcierta y, en parte, nos repele", proponiendo a seguido "una zona media" como campo de ejercitación lírica, Machado, por su lado, no deja de desconcertarnos. Aún más, nos trae a la memoria ciertos puntos de vista sostenidos por Ramón Pérez de Ayala [1].

De aquella duple discrepancia —con lo puro y con lo intelectual— arrancan todos los razonamientos poéticos de Machado; asimismo su desconfianza por las imágenes y metáforas, expresada reiteradamente. Así a propósito de "un libro de Vicente Huidobro" (sin que precise cuál, pero como esa apuntación de *Los complementarios* data de 1916, fácil es inferir que se refiere a *Ecuatorial* o a *Poemas árticos*), donde escribe: "Sólo un espíritu trivial, una inteligencia limitada al radio de la sensación, puede recrearse enturbiando conceptos con metáforas, trasegando el pensamiento vulgar para cambiarle los odres, sin mejorarle el contenido" [...]. "En la lírica, imágenes y metáforas son de buena ley cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos que requieren la expresión de lo intuitivo,

1 Véase el ensayo sobre dicho autor en un capítulo precedente de este mismo libro.

nunca para revestir lo genérico y convencional. Los buenos poetas son parcos en el empleo de metáforas, pero sus metáforas, a veces, son verdaderas creaciones".

En cierto momento —en el Discurso de ingreso en la Academia, que es su pieza teórica más expresiva, no obstante hallarse inacabada— identifica imaginismo y barroquismo, según ya vimos. Y en el mismo texto, pocas páginas más adelante, hallamos los siguientes párrafos de ampliación: "La poesía, para resumir mi pensamiento en pocas palabras, no ha superado aún el momento barroco que, *mutatis mutandis*, se da en los períodos de honda transformación, el momento equívoco en que el arte patina en la frontera de una época nueva, sin poder ser clásico, sin atreverse a ser plenamente moderno. Hoy como ayer el barroco es más gesto que acción, y, como siempre, gesto híbrido que dibuja una fuerza que se padece más que una fuerza creadora que se aplica a un objeto. Literalmente es todavía ingenio y retórica, laberinto de imágenes, maraña de conceptos, actividad estéticamente perversa, que no excluye la moral, pero sí la naturaleza y la vida".

Alfilerazos, cuando no ataques contra el barroquismo, se encuentran asimismo en todos sus escritos de la misma índole. Machado aprovecha cualquier ocasión —hasta las aparentemente más lejanas— para descargar mandobles contra lo que parece ser su *bête noire*. También en el artículo apologético que dedicó a *Esencias*, de Pilar Valderrama (1930), o sea, la heroína de sus "Canciones a Guiomar", reaparece la misma obsesión. Pero, al cabo, siempre nos reencontramos con los mismos conceptos que, puestos en verso, habían expresado antes en "Proverbios y cantares" de *Nuevas canciones*:

El pensamiento barroco / pinta virutas de fuego, / hincha y complica el decoro. / Sin embargo —oh, sin embargo—, / hay siempre un ascua de veras / en un incendio de teatro.

Un ataque al Barroco

Cesando de entresacar alusiones (rasguños) sueltas, vengamos ahora, de una vez, al texto central en que más extensamente expuso Antonio Machado sus objeciones contra el Barroco. Está a la cabeza del "Cancionero apócrifo" y figura bajo el epígrafe de "El arte poético de Juan de Mairena", personaje de ficción al que hace nacer en 1865 y morir en 1909; fechas que no es superfluo recordar a fin de explicarse la ranciedad, el anacronismo fatal que rezuma tal alegato antibarroco. Como quiera que han sido muy leídas desde la fecha en que vieron la luz, en la primera edición de *Poesías completas*, no será menester detallarlas y bastará una esquemática síntesis. Al exponer su concepto de la poesía como arte temporal —concepto multívoco, que ha dado origen a muchas divagaciones y sobre el cual Dámaso Alonso ha puesto los puntos sobre las íes— Machado ejemplifica la "intensa y profunda impresión del tiempo", aquella que capta y fija una intuición poética vivida, en las *Coplas*, de Jorge Manrique. Opuestamente, como ejemplo de una frustrada temporalización, puesto que emplea "conceptos e imágenes conceptuales", pensadas, no intuidas —situadas "fuera del tiempo psíquico del poeta", de lo captado y vivido por su propia conciencia— aduce el famoso soneto a las flores de Calderón de la Barca. Concluye que expresiones como "el albor de la mañana" y "la noche fría" son genéricas, impersonales, no específicas, no personales como son la evocación de los tocados y olores de las damas, como el trovar de las musas acordadas en las coplas manriqueñas.

Pero ante todo, pudiéramos objetar: ¿no hay por un lado malicia, y por otro candor, en elegir como muestra poética del barroquismo precisamente un trozo de Calderón que no tiene específicamente nada de barroco, cuyas líneas son tan límpidas? Y en cuanto a la emoción poética, al sentimiento del tiempo ¿por qué han de ser menores al verterse

de modo simétrico, silogístico, recurso común a cuantos sonetistas en el mundo han sido? ¿No hay en esta bipartición una antipatía de principio, justificada en lo que se refiere a la sensibilidad peculiar del autor, pero inaceptable desde cualquier otro punto de vista o del gusto? Quizá donde únicamente acierta Mairena es al escribir que "el tan decantado dinamismo de lo barroco es más aparente que real, y más que la expresión de una fuerza actuante, el gesto hinchado que sobreviene a un esfuerzo extinguido".

Supuesto que armoniza con la situación cronológico-histórica del Barroco español, con el sentimiento del desengaño, experimentado por las conciencias más alertas de la mitad, o más exactamente del último tercio del siglo XVII, a la vuelta de grandezas bélicas y empresas expansivas. Ahora bien, Mairena —consciente de sus excesos polémicos— intenta salvar de la hoguera "el talento poético de Góngora y el robusto ingenio de Quevedo, Gracián o Calderón", "tan patentes como la inanidad estética del culteranismo y el conceptismo".

En cuanto a las siete objeciones que Mairena endereza contra el barroco literario español, recogeremos únicamente aquellas que rebasando la órbita estricta de lo poético tienen un alcance artístico más general. Por ejemplo: "su culto a lo difícil artificial y su ignorancia de las dificultades reales"; "culto a la expresión indirecta, perifrástica, como si ella tuviera por sí misma un valor estético"; "culto supersticioso a lo aristocrático". Tres reparos que pueden condensarse en uno e intentar refutarlos recordando que, desde los orígenes, siempre existió un "mester de clerecía", que el "trobar clus" es tan legítimo y con tantos blasones históricos como el abierto; además, que al pasar de los siglos, y particularmente a partir del simbolismo —época en la que se engendra Machado—, el arte se permite cada vez mayores distancias respecto al mundo de la realidad, no sólo en las letras, también en la plástica, en la música. Y respecto a la poesía, recordar —con Ortega— que nunca ha sido naturalidad, al menos, su naturalidad es artificial, del mismo modo que no hay arte sin

artificio, junto con otras verdades —ya lugares comunes— del mismo orden.

ALERTA Y DISCUSIÓN

Y a propósito de naturalidad: sin duda Antonio Machado, tan español, no alcanzó a leer cierta expresión de Helmut Hatzfeld afirmando que "España es un país *naturaliter* barroco"; tampoco otra de Sacheverell Sitwell "El carácter nacional español es barroco por predestinación". Y varias afirmaciones no menos categóricas, como ésta de Luciano Anceschi: "lo que se ha llamado barroco histórico en España no parece ser otra cosa que el desarrollo, la complicación y una suerte de fermentación activa de disposiciones nativas que vienen desde los tiempos más remotos de la literatura y del arte del país". Indudablemente Juan de Mairena —como hijo de ese fin de siglo XIX español, por lo general tan anclado en conceptos estáticos, tan poco abierto a los horizontes del mundo—, no pudo adivinar el gran movimiento de reivindicación del Barroco que se iniciaría años después, a partir de Wölfflin, Weissbach, Worringer en las artes plásticas, de Hatzfeld, Pfandl, Anceschi, Raymond, Rousset y tantos otros en las literarias. En todo caso más bien se hubiera mostrado partidario de Croce y su depreciación del barroco como "arte bruto".

Ahora bien, si aquel otro poeta apócrifo, Pedro de Zúñiga, que proyectaba Machado, pero que se quedó monato, hubiera alcanzado nuestros días, viéndose obligado así a encararse con problemas nuevos, en grave aprieto habríase encontrado ante el del Barroco español, concebido como una categoría propia, más allá de la habitual bifurcación literaria: culteranismo, conceptismo. ¿Cuál hubiera sido su reacción ante la imagen de un mismísimo Cervantes barroco que algunos nos ofrecen con no menor audacia que sutileza? ¿El españolismo vertebral de Machado habríase sentido halagado o herido al ver que otros países, otras literaturas —que

siempre se habían considerado lejanas, inmunes al "morbo" barroquista—, por ejemplo, la de Francia, reclaman su parte en tal estilo?

En fin, nada tan distraído, a la par que inútil, como aventurar conjeturas y lanzarse a hipótesis. Tampoco tendría sentido oponer a las negaciones sistemáticas de Mairena un alud de afirmaciones o exaltaciones detalladas. Lo único que nos importa es colocar una suerte de banderines de aviso a la entrada de esa sección del *Cancionero apócrifo* con el fin de prevenir a los jóvenes lectores de buena fe, para que no se dejen llevar de una admiración sin matices ante el conjunto de la obra machadiana, y repiensen por su cuenta los lugares discutibles, como es el caso de las teorías sobre el Barroco. Porque la admiración más fértil hacia un escritor no reside en aceptar las cuestiones como él las dejó, sino en prolongarlas, inclusive contrariarlas, para darles nueva vida.

II. VEINTICINCO AÑOS DESPUÉS

Razones de su vigencia

El año en que se cumple el vigésimo quinto aniversario de la muerte de Antonio Machado aparece la primera edición de sus obras que puede llamarse completa —con mayor verdad que cualquier intento anterior, sin que aspire tampoco a la condición de *ne varietur* [2]. Éste es también el momento en que la fama ininterrumpida del poeta —"rayo que no cesa", diríamos recordando a Miguel Hernández— alcanza el cenit. Lo demuestra la fidelidad y extensión de sus lectores

[2] Ordenada por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Editorial Losada. Buenos Aires, 1964. Véase mi artículo en *Insula*, número 227, Madrid, octubre 1965, con la razón de algunas fragmentarias exclusiones.

entre las nuevas generaciones que llegan, la riada de la bibliografía crítica y sus desdoblamientos en las versiones a otros idiomas. Expansionismo internacional sólo en parte comparable dentro del género poético con el logrado por la obra lorquiana. Rigurosamente descartadas las razones que en un tiempo dado pudieron ensanchar su fama, pero sin olvidar de otra parte que en torno al nombre de Antonio Machado se hizo, por primera vez, cierto acuerdo de opiniones tras el fratricidio de 1936-1939, cabría preguntarse ahora cuáles son los motivos que mantienen la vigencia de su obra.

En primer término, uno de apariencia muy imprevista a despecho de su obviedad. Me refiero a la "fuerza del consonante", o con más exactitud, para soslayar equívocos, al prestigio invencible, a la capacidad transmisora de las "sílabas contadas". Sucede —aunque reparar en ello suene como una refutación escandalosa a medio siglo de subvenciones técnicas, sobre todo si lo subraya alguien que no dejó de contribuir a las mismas— que la poesía del autor de *Campos de Castilla,* más allá de su contenido trascendente, se impone, abarca tan vasto número de lectores, en primer término, merced a su normalidad formal.

Después, el secreto de la lírica machadiana, a la vuelta de las más sutiles exégesis, de los más implacables asedios a que fue sometida, quizá no sea otro que un secreto a voces; al cabo, el de todo poeta elemental y auténtico: haber acertado a fijar intuiciones esenciales, ciertos sentimientos no incanjeables, sino plural y humanamente compartidos, en forma epigráfica, sentenciosa, ayudado por la virtual nemotécnica de la rima, que compensa con esta cualidad todas sus demás flaquezas. Cierta expresión de Ortega se hace aquí claramente comprobable: "todo gran poeta nos plagia". Porque, en definitiva, quienes como producto de una leyenda más que secular —ya que amanece con el romanticismo del primer tercio del siglo XIX— vienen adornando la figura del poeta con rasgos y poderes hiperbólicos, imaginándole al modo de un revelador de arcanos o un adivino de futuros, deberán

aceptar que no es una mítica originalidad de raíz, sino una plural personalidad —afín y diferente a la par de la conciencia comunal— aquello que insufla sustancia y otorga pervivencia a una obra poética.

Equidistancia: entre lo clásico y lo moderno

Aunque se han escrito ya centenares de páginas sobre Antonio Machado, ¿cómo filiarle ahora exactamente, cómo situar y medir de modo sintético el valor de su poesía, el alcance de sus reflexiones en prosa? ¿Continúa un linaje clámodernismo español, en el vértice de dos siglos y dos conventaiochista? Precisarlo no se reduce a una cuestión terminológica. Antonio Machado se acuna literariamente en el modernismo español, en el vértice de dos siglos y dos conceptos de la literatura. Asimila tanto como soslaya el influjo de Rubén Darío. Refleja en buena parte de su obra, la de madurez (por cierto con asincronismo algo tardío, pero con mayor belleza o relieve), el amor al "ethos", las preocupaciones ideológicas y los gustos paisajísticos que habían instaurado los redescubridores del "problema de España". Son las mismas características que más adelante, por vía irónica, con zumba andaluza y mariposeo de tertulia de café, infunde a sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena, agregándoles fermentos de lecturas filosóficas.

Ahora bien, en Antonio Machado se advierte siempre un regusto levemente pretérito, cierta reminiscencia clásica, más bien de atmósfera, puesto que no podría concretarse en ningún nombre determinado; obsérvese, en lo formal, que es el último poeta que utiliza el hipérbaton. De suerte que definirle "grosso modo" como un clásico, como un clásico moderno (pero no, ¡ojo!, un neoclásico, cosa radicalmente distinta, pues esto supone siempre una voluntad artificial de empalme) sería tal vez lo más acertado; siempre , por otra parte, que demos a las voces "clásico" y "clasicismo" una

connotación bastante distinta de la consuetudinaria y escolar, viéndolas como un punto supratemporal de equilibrio y perfección.

Cuando no restringimos la perspectiva a un espacio o a un tiempo confinados, este poeta se nos aparece —simultánea o alternativamente— como un tradicionalista y un innovador. En el último aspecto, nunca radical; en el primero, nunca reaccionario. Su triunfo reside en llevar a un punto de equidistancia y a un nivel de plenitud factores que habitualmente se muestran disociados y antagónicos. Pues la modernidad supone algo más que la supeditación servil a los modos de un tiempo dado; requiere una sensibilidad especial para captar e incorporar las esencias de lo contemporáneo histórico; y en cuanto a la tradición, recordaré ciertas palabras de T. S. Eliot (*Alfter Strange Gods*): "La tradición no se puede heredar y si uno la quiere, tiene que ganársela con un arduo esfuerzo". Porque "la tradición —concluye, por su cuenta, lapidariamente, André Malraux ("Sur l'héritage culturel")— no se hereda, se conquista".

¿Soy clásico o romántico? Ni sé. Dejar quisiera / mi verso como deja el capitán su espada: / famosa por la mano viril que la blandiera, / no por el docto oficio del forjador preciada.

Apostillando esta estrofa del "Retrato" que abre *Campos de Castilla*, José Ortega y Gasset escribía (*Personas, obras, cosas*): "Este verso postrero es admirable: en la concavidad de su giro se dan un beso la vieja poesía y una nueva que emerge y se anuncia".

Colindancias

Unamuno, Ortega, J. R. Jiménez vienen a ser las únicas figuras con las cuales muestra colindancias Antonio Machado. Con Unamuno, ante todo por una sensibilidad pareja en la percepción de la realidad española que uno y otro contempla-

ron desde el mirador provinciano; identificación que traslucen ciertas cartas que le dirigió Machado y corrobora la huella que las reacciones y los sentires del autor de *Del sentimiento trágico de la vida* le impusieron de modo indeleble. Con Ortega —según señalé páginas atrás— merced al íntimo afán de apareamiento filosófico que como su vocación más íntima, si bien manifestada ya en la madurez, alimentó Machado. Con el autor del *Diario de un poeta recién casado* la afinidad es más bien confraternal, no muy exaltada, pero tampoco retaceada; al contrario del sentimiento complejo y variable, siempre más exigente por parte de Juan Ramón Jiménez, según muestra cierto despego irónico en la última de las "caricaturas líricas" que le dedicó. Por lo demás, la diferencia entre uno y otro escritor es radical. Si la poesía de Juan Ramón Jiménez traduce la complejidad de lo sencillo, la de Antonio Machado es la transparencia de lo profundo. "*Su mirada era tan profunda | que apenas se podía ver*", dijo de él Rubén Darío en un retrato que es una maravilla de penetración, puesto que lo ve en una suerte de pretérito permanente cuando aún era presente mutable.

Una contraposición injusta: Machado y Jiménez

No es justo que la inmediata posteridad, la de las generaciones últimas, pretenda alterar los términos de tal relación contraponiendo violentamente a Machado frente a Jiménez. Si nos atuviéramos solamente a algunos signos externos (o más bien a la interpretación tendenciosa que de ellos se da) correríamos el riesgo de concluir con ligereza que el influjo del segundo está en baja, mientras que el del primero llega a la pleamar. Cierto es que la pasión por la Belleza, el esteticismo depurado de Juan Ramón no sintoniza con el afán de realidad, o más exactamente con cierto nuevo auge del realismo, al que se inclinan —no siempre por razones pura-

mente estéticas— algunos poetas y críticos de las nuevas promociones. Aislando rasgos de don Antonio, y omitiendo otros, se tiende a ver en él (José María Castellet, *Veinte años de poesía, 1939-1959*) ciertos sentimientos de "objetividad" y "fraternidad" que mueven a algunos poetas últimos; aquellos que volviendo del revés la famosa invocación juanramoniana: "a la minoría siempre", enderezan sus escritos "a la inmensa mayoría". Reversión claramente polémica que no debe admiramos ni enfadarnos, puesto que marca simplemente una fase vital —afirmación del yo por la vía de la contradicción con el pasado inmediato— en el lógico relevo de las generaciones. Pero ello tampoco nos impide apostillar que mientras la fórmula del moguereño implica, allende su apariencia restrictiva, una necesaria elevación de niveles (la "minoría" tornada "inmensa"), la del segundo "fuerte vasco" (Blas de Otero) resultaría harto simplista si no la elevara con su propia obra, aunando calidad y alcance, llaneza y pasión.

Tampoco las actitudes vitales, humanas y éticas de los dos poetas que se quiere contraponer autorizan ninguna distorsión de sus respectivas intenciones. No puede olvidarse la actitud —moral para mayor mérito, no política— que mantuvo Juan Ramón Jiménez cuando la sangrienta y abominable escisión; y su muerte fuera de España lo corrobora. Parejamente, tampoco puede dejarse de lado el hecho de que Antonio Machado, empero su solidaridad popular en días de prueba para España, se mantuviera inmune a cualquier fácil demagogia, librándose de poner su arte al servicio de consignas. Su amor al hombre no podía confundirse con el halago o el sometimiento a lo antihumano de las masas. Recordamos una vez más su capital distingo por boca de Juan de Mairena: "Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas. A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre que es lo único que nos interesa. [...] Si os dirigís a las masas, el hombre, el *cada hombre* que os escucha no se sentirá aludido y necesariamente os volverá la espalda". "El que

no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie".

Del canto al cuento: ida y vuelta

Cuando Antonio Machado comenzó a escribir, la poesía, pocos años atrás, había dejado de ser cuento para ser canto. De narrativa se mudaba en lírica. Medio siglo después se produce un nuevo salto en el cuadrante de la rosa de los vientos y la poesía parece atender más que a cantar a contar. ¿Se advierte el enorme cambio de intenciones que ese simple trueque de una letra en un verbo —lo que no quiere decir el Verbo, puesto que éste es siempre el mismo— presupone? No es que el poeta prescinda de las efusiones subjetivas, no es que renuncie al sentimiento, pero sí necesita disfrazarlo. Cuando lo hace por pudor, tras la pantalla de una permutación de cualidades de objetos, enmascara el subjetivismo mediante lo que se ha llamado el "correlato objetivo". Cuando lo hace por ambición de subvertir el orden del mundo —designio que ha venido a reemplazar en los últimos años el afán de remociones estéticas, si bien se trata de un movimiento pendular entre ambos extremos—, la máscara es alguna utopía; lo que en este caso se quiere velar es la turbiedad y bajeza de los medios que conducen al imaginado fin. Pero, en cualquier supuesto, la poesía, a no ser que se conforme con ser leída únicamente por sus propios, desilusionados autores, si quiere mantener cierta virtud comunicativa habrá de ser nuevamente "cuento" tanto o más que "canto". (Calificaciones ambas que más bien son tropos, sobre todo la última, pues la música del verso no ha vuelto a ser habida desde los días simbolistas, rubenianos).

Antonio Machado quiso —como en otras cosas— conciliar contrarios y escribió: "*Canto y cuento es la poesía. / Se canta una viva historia / contando su melodía*". Más allá de este juego de aliteraciones lo que resulta evidente es el anhe-

lo machadiano de atar extremos, aniquilar contradicciones, reduciendo todo a unidad. Este y no otro es el punto crucial de sus andares teóricos. En su centro se anuda el drama de un espíritu solicitado por ambiciones divergentes; reside ahí un afán de totalidad, ya que la posesión aislada de cualquiera de los dos logros —el emotivo, el intelectual— no podía satisfacerle. Canto y cuento. Eidos y Logos. Intuición y concepto. La conjunción —más que la aparente oposición— entre esas parejas de términos, la frecuencia con que ellos —o sus diversos sinónimos— aparecen en los escritos de Machado explica su arte poética, nos da la clave de la problemática en que se debatía.

MÁS ALLÁ DEL SUBJETIVISMO Y LO SENTIMENTAL

Ya en 1917 (al prologar la segunda edición de *Soledades, galerías y otros poemas*) Antonio Machado hubo de manifestarse algo oprimido con los estrechos reductos del subjetivismo lírico, aspirando a respirar con más huelgo en otros horizontes. En *Campos de Castilla* había abordado una poesía que superando el pseudorromanticismo y la blandura de sus inicios, con cierto dejo meridional, lograba metas de objetividad y una viril reciedumbre energética —no sólo castellana—. Al tomar luego como portavoz a Juan de Mairena volvería a la interioridad, pero por vías metafísicas más que líricas. Y sin embargo, dado este rumbo ascendente, ¿cómo explicarse su desconfianza del intelecto? Sus perplejidades son tan reiteradas como escasas de variantes. Uno de los desarrollos más cabales está en "Reflexiones sobre la lírica" que data de 1925, ya glosadas en páginas anteriores.

Si "el intelecto —expone pocos años más tarde, en su "Poética" de 1931— no ha cantado jamás [...] tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial". En suma, Machado teórico de la poesía no quiere renunciar a nada, ambicionando una suerte de sincretismo. No abandona lo sen-

timental (por otro nombre más empinado, temporalidad, emotividad), pero en el fondo hubiérase complacido de nivelarse con los pensadores de linaje poético —o con los líricos de pensamiento filosófico— en la trayectoria que va desde los presocráticos a Lucrecio, desde Goethe a Valéry.

Ambición metafísica

Porque la preocupación, la ambición filosófica, en último extremo metafísica, siempre pudo más en él (antes lo recordamos) que el interés por las cuestiones literarias o estéticas. Lo corroboró sin ambages al comienzo de su discurso de ingreso —en el capítulo anterior mencionado— en la Academia de la Lengua. Y tales preferencias son las que gobiernan e inspiran su poesía a partir de los "Proverbios y cantares" y de las "Parábolas", ya en *Campos de Castilla*. ¿Influencia fértil, desfavorable? Sin embargo, no puede negarse que la devoción por Sofía abre sus versos a otros horizontes que los del puro subjetivismo sentimental; de rechazo estas preocupaciones o planteamientos de sesgo metafísico alcanzan, en ocasiones, al ser expresadas en verso, o bien mediante aforismos, un impacto memorable que por otra vía no hubieran logrado.

Hubo no un poeta apócrifo —como los otros *yo* de Machado, Abel Martín y Juan de Mairena—, sino un poeta latente y un filósofo palmario que, si hubiera elegido nuestro idioma como vehículo literario, podría haber explicado mejor que nadie —con su propio caso y el de su coetáneo Machado— tal dualismo poético filosófico. Me refiero a Jorge Santayana, cuando a propósito de Lucrecio, Dante y Goethe (*Three philosophical poets*) se preguntaba: "¿Buscan los poetas en el fondo una filosofía? ¿O es la filosofía, en última instancia, sólo poesía?" Pero el escritor que pudo ser castellano (si el destino no le hubiera alejado tanto de las solariegas murallas de Ávila, figuraría hoy probablemente como

una de las grandes figuras de la generación del 98; nació un año antes que Unamuno) por lo mismo que —al revés del sevillano— poseía una mente esencialmente filosófica, y experimentaba la tentación de la poesía, optó por entregar su preferencia a la primera. "Aun cuando convengamos en que el filósofo es, en sus mejores momentos, un poeta, podemos sospechar que los peores momentos del poeta sobrevienen cuando intenta ser un filósofo, o, mejor dicho, cuando logra serlo. La filosofía es algo razonado y riguroso; la poesía es algo alado, relampagueante, privado". Diversamente, para T. S. Eliot (*Poetry and philosophy*) aquello que distingue a los "poetas que piensan" (como Shakespeare o Lucrecio) de los "poetas que no piensan" (como Swinburne o Tennyson) "no es una diferencia en la cualidad del pensamiento, sino en la cualidad de la emoción". Recordemos una vez más que para Juan de Mairena los grandes poetas son metafísicos fracasados y los grandes filósofos poetas que creen en la realidad de sus poemas. Pero además, fiel a su concepto del mundo visto no como una dialéctica de los contrarios, sino como una integración de los complementarios, se ilusionaba previendo la llegada de un día en que intercambiarían sus papeles poetas y filósofos. En último extremo, su sueño, a fin de armonizar dualismos y vencer discordancias, hubiera cristalizado al crear "una lógica nueva en la cual todo razonamiento deba adoptar la manera flúida de la intuición".

La pugna entablada en su espíritu entre los dos entes que alegóricamente le habitaban, la cigarra cantora y "el junco pensante", se resuelve, cuando pulsa una "guitarra metafísica" (Eugenio d'Ors *dixit*), o más sencillamente diríamos que se disuelve tomando un camino semejante al utilizado por su andalucismo ingénito para consustanciarse con su castellanismo intelectual. Lo reflexivo se aligera de peso y cobra alas al pasar por el ingenio burlón de Abel Martín y Juan de Mairena. Ya en otra ocasión (*El fiel de la balanza*) he tratado de explicar a qué propósitos últimos responde la creación de semejantes sosías. Mediante estos "complementarios" su

trujamán quería no sólo desdoblar su identidad, sino rebasar lo fatal del principio ontológico, de contradicción. Para rehuir el inconveniente de hacer opinar póstumamente a Martín y a Mairena quiso Machado darles un compañero más joven, que disertara como un riguroso contemporáneo sobre los hechos del día. Pero Pedro de Zúñiga hubo de quedarse nonato. ¿Por qué? ¿Acaso Machado no se hubiera atrevido a poner claramente en boca de su "alter ego" las reservas, los "desacuerdos con los poetas del día" (los del decenio del 20) que en privado o en las cartas íntimas recataba o tamizaba? Los poetas que en los decenios del 50 y del 60 exaltan a Machado como guía y maestro tienen libertad para imaginar que sólo con ellos se hubiera producido el acuerdo de Pedro de Zúñiga.

VAGABUNDEOS CRÍTICOS POR EL MUNDO DE CELA

Camilo José Cela lleva publicados hasta el día (1960) una treintena larga de libros. Camilo José Cela es un hombre aún joven, alto, huesudo, pálida la color del rostro alongado, que parece delatar así largas y nocturnas vigilias sedentes. Camilo José Cela es, sin embargo, un andarín incansable que ha extraído quizá sus mejores páginas del divagar diurno por los caminos y las trochas menos frecuentadas de la "triste y espaciosa", de la áspera y dulce, de la dramática y alegre tierra de España. Camilo José Cela...

(Pero renunciemos a esta reiteración inicial del sujeto, al estilo "fusil de repetición" que, en tiempos mejores, aireó con sus crónicas de *El Sol* el siempre agudo Corpus Barga; que Valle-Inclán, por su cuenta y con otro sesgo, canonizó estétimente en *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*; que Azorín, por la suya, había ilustrado antes mediante las ristras de nombres propios en *Los pueblos* y otros libros análogos, produciendo tanto pasmo en los lectores acostumbrados a incisos y gerundios. Dejemos de lado cualquier veleidad mimética, aunque se manifieste no con intención paródica, sino de homenaje; basta simplemente subrayar la marca externa de un estilo, una suerte de estampillado "made by Cela", su singularidad y su debilidad más visible al mismo tiempo. ¡Benditos imitadores! —vino a decir Juan Ramón Jiménez en un aforismo—. Ellos nos curan de nuestros defectos, al

vernos reflejados en su espejo. Pues bien, deseemos que Cela tan leído, admirado y seguido hoy, pronto encuentre su Callejón del Gato deformante [1].

UN NOVELISTA ANDARIEGO

¿Qué es Cela, qué representa, qué aporta exactamente su literatura a la española de nuestro tiempo? ¿Un inventor de mundos ficticios, un auténtico novelista? Como tal se le tiene, y *La familia de Pascual Duarte* (1942) marca un hito memorable en la que algunos consideran —ojalá a la vuelta de unos años, con más perspectiva, pueda seguir pareciendo así— recuperación, reencuentro de la novela española. Según todos convienen, pero como ha dicho con más precisión que los restantes, Melchor Fernández Almagro (en una interview con Cela, *La rueda de los ocios*: título felicísimo, como todos los de este escritor, quien tiene buena mano, al modo de Baroja, y al contrario de lo que le sucedía a Gabriel Miró, para bautizar sus libros), "nuestra novela contemporánea se ha saltado una generación; tras la del 98 dijérase que salta sobre el vacío hasta los novelistas actuales". Podría ampliarse y matizarse esta opinión, recordando que tal vacío no fue absoluto. En parte, fue colmado por algunos novelistas de la década del 25 al 35, si bien éstos no qui-

[1] Inútil insistir en este aspecto, puesto que lo ha señalado extensamente Olga Prjevalinsky (*El sistema estético de Camilo José Cela.* Castalia, Valencia, 1960), bajo el nombre de "reiteración onomástica", como una de sus "formas repetitivas" más frecuentes, con referencia única a *La catira,* aunque se de en casi todos sus demás libros. (Por lo demás, esa y otras peculiaridades externas de estilo bastarían, a mi parecer, con anotarlas al pasar sin querer convertirlas en claves para la explicación interna de Cela, ni de ningún otro escritor, según pretende cierto método —que no es arbitrariedad, sino discreción atajar, dada su contagiosa propagación— tan admirable como ejercicio de paciencia en el crítico lingüístico como impacientador, agobiante y nada aclarativo para el lector. Limitarse al idioma, abstraer la mecánica de un estilo —descuartizarlo, más exactamente— es dejar intacta la estética y la psicología del autor).

sieron serlo del todo; más bien fueron, voluntariamente "desnovelizadores", dándose por un lado a lo experimental, y por otro plegándose al signo poemático, esteticista, bajo el cual se movían también entonces las demás literaturas europeas [2]. Pero como quiera que ahora solamente vamos de paso en este camino tan lleno de encrucijados, no hay ningún inconveniente en confirmar que es Camilo José Cela quien abre la marcha en la presente restauración novelesca. Agréguense otros dos nombres de novelistas importantes surgidos en la emigración —Arturo Barea, con *La forja de un rebelde*, y Max Aub, con su serie de los *Campos*— y el aserto quedará históricamente completo.

Mas la pregunta subsiste: ¿es Cela fundamentalmente un novelista? Por lo pronto, repasando sus numerosos libros advertimos que sólo cinco declaran expresamente ese género y son, además de *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Pabellón de reposo* (1944), *La colmena* (1951), *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953), y *La catira* (1955). Mas no es únicamente esa escasa proporción cuantitativa —relacionada con la superioridad numérica de los libros de cuentos y relatos breves, de miscelánea y de viajes, además de un tomo de poesías y otro de memorias— lo que dicta aquel interrogante, sino otro contraste más significativo. Me refiero a la predominancia de ciertos elementos —descriptivos, pintorescos, paisajísticos o ambientales, aun en lo que atañe a la caracterización de los personajes— que, sin dejar de ser privativos de las obras de ficción, se explayan con mayor soltura y felicidad, exentos de la limitación de la trama narrativa —por laxa que ésta sea—, en sus libros de viajes y andanzas, de libre y deleitoso vagabundaje. Entiéndaseme: no preten-

[2] Véase mi ensayo "Afirmación y negación de la novela española contemporánea", en *Ficción*, núm. 2. Buenos Aires, julio-agosto, 1956; también el capítulo "Una polémica sobre la deshumanización del arte", en *El fiel de la balanza*. Taurus. Madrid, 1961.

do en modo alguno restar sustantividad novelesca a libros como *La familia de Pascual Duarte, La colmena y La catira*, particularmente a los dos últimos, tan poblados de acciones y peripecias, tan ricos de invenciones y personajes; únicamente afirmo que tales ingredientes y cualidades se manifiestan más plena y desembarazadamente en aquellas otras obras donde Cela cuenta lo que ve, al pasar (no menos que lo que imagina, allende lo inmediato), sin propósito constructivo argumental, sin otra pretensión aparente que el solaz de narrar y comunicar su experiencia; es decir, en sus libros de andanzas por España: *Viaje a la Alcarria* (1948), *Del Miño al Bidasoa* (1952), *Judíos, moros y cristianos* (1956) y *Primer viaje andaluz* (1959)[3]. Cabría, pues, definirle provisionalmente como un viajero de lo novelesco, como un novelista caminante, que no se limita a pasear el consabido espejo stendhaliano por las habitaciones o los espacios cerrados, sino al aire libre más abierto y cambiante.

Hipótesis, no tesis, sobre lo novelesco

Este simple señalamiento implica, sin duda, una preferencia —compartida por muchos lectores, y aun por los críticos— en general, pero ¿equivale a un juicio de valor? Para arriesgarse a tal veredicto y determinar categóricamente la superioridad de los relatos viajeros de Cela sobre sus ficciones sería menester intrincarse previamente en una larga, ardua averiguación sobre lo que es y no es constitutivamente la novela, ensayando hipótesis, más que tesis; faena cada día más difícil dada la ambigüedad, la porosidad del género, su constante ensanchamiento de límites, su piel tan cambiante y pluricolor. Sería menester además habérselas —como Cela diría— con el propio autor, quien no sólo posee un poderoso talento de imaginador, sino que asimismo es un

[3] Hay que añadir posteriormente *Viaje al Pirineo de Lérida* (1964).

sutil, inquisitivo espíritu, preocupado por los problemas de su oficio; y tal cosa no es grano de anís (animándonos una vez más a decirlo con su propia retórica refranera, conversacional, tejida con frases hechas, de las cuales suele extraer curiosamente algunos de sus mejores efectos estilísticos). Testimonios de esa preocupación por las posibilidades del arte inventivo, del sentido y contenido de la novela, son varios escritos sueltos y últimamente el prólogo anticipado a *Tobogán de hambrientos*[4].

Aunque años atrás se hubiera negado —advirtiendo los riesgos de la empresa— a fijar un perfil nítido de la novela en abstracto, ahora, proyectando las miradas sobre la propia obra tiende a reaccionar contra lo inorgánico; reconoce, si bien dubitativamente, que "la novela requiere un armazón, un esqueleto que le reparta las carnes airosamente y con bien medido equilibrio", y que a veces falla por defecto o exceso del mismo. Pero, de hecho, el autor, una vez más, en *Tobogán de hambrientos*, se resiste a darle una osatura coherente, hablándonos más bien de "un esqueleto anular", formado por vértebras —leamos episodios sueltos— que se articulan en series alternadas. Sistema de composición que, como otros similares en la novelística moderna, rompe la continuidad tradicional y enlaza con el afán común a varios autores de hallar una nueva dimensión del tiempo novelesco.

Porque la novela clásica, que pudiera llamarse de duración lineal[5], ha prescrito o puede rendir ya muy magros frutos, mientras que tanto la novela de duración múltiple como la novela de duración abierta sólo han comenzado a revelar sus inmensas posibilidades. Ejemplo excelente del primer mé-

---

[4] "A vueltas con la novela" y "Más sobre la novela", en *Insula*. Madrid, núms. 17 y 31; mayo 1947 y julio 1948; y "Tobogán de hambrientos", en *Papeles de Son Armadans*. Madrid-Palma de Mallorca, núm. 68, octubre 1961.

[5] J. Onimus, "L'expression du temps dans le roman contemporain", en *Revue de Littérature Comparée*, XXV, núm. 3. París, julio-septiembre 1954.

todo en nuestro idioma sería *La colmena,* de Camilo José Cela, enriquecedora de la línea que inauguran *Manhattan Transfer, The 42nd Parallel, Point counter point* y *Les hommes de bonne volonté,* continuando con *Le sursis...* y la legión. En la misma categoría pudiera inscribirse *La catira,* si bien ésta enlaza más bien con las novelas de duración abierta. Pero la característica común es que en ambos sistemas —aquí sólo abocetados—, la ordenación de los episodios desgajados cobran un sentido último coherente, y el mosaico de sus personajes y acciones múltiples proporciona un sentido de vida y realidad que las novelas lineales no pueden ya reflejar. Las demás cuestiones técnicas y estructurales —objetivismo y subjetivismo, narración en primera o tercera persona, o aun en el reflejo "vous" de *La modification,* de Butor—, sin ser desdeñables, pasan a segundo plano ante ese problema capital del tiempo novelesco que asedia al inventor de ficciones cuando verdaderamente quiere reflejar —y no traicionar o eludir— su época.

Una constante: la picaresca

No he incluido en la anterior relación de los libros novelescos de Cela, ni tampoco entre los de viajes, sus *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes,* ya que tiene un aspecto dual. Por un costado se nos presenta como una obra de pura ficción, de claro entronque con la novela picaresca; de otro, como un relato de andanzas por tierras castellanas —que contribuyen a precisar dos mapas insertos en la primera edición de "La Nave"—. En cuanto relato picaresco, narrado en primera persona, se ajusta rigurosamente a la pauta clásica del primer y definitivo *Lazarillo de Tormes* del siglo XVI, concebido por puro solaz, sin el gravamen moralista que apesadumbra buena parte de su descendencia. Y en cuanto relato de andanzas, viene a ser una anticipación del género que poco después Cela habría de llevar a tan magistral desarrollo, dándonos así la cifra más expresiva de

su personalidad. En efecto, aquí se aúnan ya potencialmente el espacio libre y el tiempo abierto; los escenarios cambiantes y las peripecias continuas. El primero adquiere carácter de protagonista a partir del *Viaje a la Alcarria.* El paisaje, no sólo en un sentido físico, sino ambiental, rige y predetermina la psicología de los personajes, tan reales, tan radicalmente emparentados con su atmósfera, y, al mismo tiempo, ficticios, puesto que por momentos parecen proyecciones o sombras del autor. ¿Subjetivismo? no; objetivismo, tampoco; más bien una suerte de intraobjetividad novelesca es la que Cela explora y domina.

Más allá de sus valores intrínsecos, el *Nuevo Lazarillo,* de Cela, es muy representativo por su carácter ambivalente. Con vista a los "lehrjahre" del autor, bien pudiéramos verlo como un lugar de encrucijada inicial, allí donde se bifurcan sus más característicos dones iniciales. Podría tomarse como un punto de arranque o miradero en un altozano, una de cuyas vertientes asoma a la gran tradición de la novela picaresca, y la otra al camino, menos frecuentado, de los relatos de "andar y deambular". No es extraño que al volver la vista hacia la cuna de la picaresca [6], puedan enlazarse, por encima de cuatro siglos, tipos y episodios del primigenio *Lazarillo* con el de Cela, mostrando indirectas concordancias y pareja actitud ante la vida. También se explica que, al filiar el arte de Cela, otros críticos [7] hayan coincidido en señalar un profundo tradicionalismo hispánico, viendo en la picaresca su raíz remota. Y es que de las dos constantes lite-

[6] Marguerite C. Rand, "Lazarillo de Tormes, classic and contemporary", en *Hispania,* XLIV, núm. 2, mayo 1961.

[7] Manuel Durán, "La estructura de *La colmena*", en *Hispania,* XLIII, núm. 1, marzo 1960; José María Castellet, "Filología, geografía e historia por Ávila, Segovia y sus tierras", en *Papeles de Son Armadans,* II, núm. 5. Madrid-Palma de Mallorca, agosto 1956; Alonso Zamora Vicente, "Donde mejor o peor se fundó España", en *Papeles de Son Armadans,* VI, núm. 16. Madrid-Palma de Mallorca, julio de 1957.

rarias esenciales, de los dos polos entre los que penduló nuestra literatura clásica, la mística y la picaresca, sólo la segunda mantiene su vigencia y engendra retoños todas las estaciones. Anotemos únicamente dos ejemplos vivos: uno, al comenzar la primera mitad de nuestro siglo, *Silvestre Paradox*, de Pío Baroja; otro, en los albores de la segunda, *La vida como es*, de Juan Antonio Zunzunegui.

Pero ¿acaso el hecho de señalar objetivamente esta pervivencia significa asentir a quienes proponen tal género como modelo imitable, como "ejemplo nacional"? [8]. De ningún modo, pues ello supondría reducir todos los caminos posibles de la novela a uno solo, al realismo, aunque éste, para rejuvenecer su viejo rostro, se anteponga hoy un prefijo y se llame neorrealismo. Porque, en última instancia, a mi parecer, este neorrealismo es profundamente desrealizador, ya que sus cultivadores, al acotar un solo sector de la realidad, y a fuerza de ver lo inmediato con proximidad milimétrica, propia de la cámara fotográfica más implacablemente detallista, la desfiguran y falsifican, llegando a tornar tal realidad casi irrecognoscible [9]. Tanto el realismo a ultranza como la desrealización de nueva fórmula tienen un punto común, y en él fallan y quiebran: la imposible conquista de ese absoluto llamado objetividad. Aludo así a la última fórmula de la novela que se llama a sí misma objetiva (lo de "objetal" suena a barbarismo inadmisible), pero que de hecho se esteriliza en descripciones extenuantes y convierte la ambicionada *presencia* en *ausencia*, después de haber comenzado por eliminar asépticamente intrigas, personajes y psicologías.

---

[8] Juan Goytisolo, *Problemas de la novela*. Seix-Barral. Barcelona, 1959.

[9] V. el capítulo "Neorrealismo" de mi *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965.

El realismo y sus equívocos

Y, sin embargo..., ¿no subtituló Thackeray *A novel without a Hero* su *Vanity Fair*, a mediados del pasado siglo? ¿No ha habido, a raíz del unanimismo, varios autores que pretendieron desalojar, con distintas intenciones, al personaje individual, reemplazándole por el héroe colectivo? Ahora bien, aquello contra lo que lucha el realismo, su antípoda, no es el idealismo, es el ilusionismo [10]; es, agregaríamos, la falsedad, el embellecimiento hipócrita de la cruda, pero no amarga ni dulce, sino agridulce realidad. Quienes se niegan a estos afeites van movidos por un afán de sinceridad, tan ético como estético. No lo tienen en cuenta aquellos que reprochan acremente —y Cela ha recogido buena parte de estas flechas— al novelista y testigo veraz su pura intención documental, cuando no su propósito edificante último. El realismo —o neorrealismo, más bien— ennegrecedor es abusivo, desde luego, si no acierta a combinar luces y sombras. Pero ¿cómo aceptar una novela que no cargue el acento en la verdad, que no presente al desnudo hechos y gentes, que no elimine radicalmente falsedades, supercherías y fariseísmos? Cualquier clase de convencionalismo a estas alturas parece ya, sobre todo a los lectores jóvenes, más hiriente que todas las osadías.

Ambigüedades y escollos del realismo

Supuesto que la novela española, desde *El Corbacho*, desde el *Lazarillo*, esté situada bajo el signo inexorable del realismo, se olvida, sin embargo, que a partir de su reencarnación en el naturalismo siglo XIX, la palabra "realismo" ha llegado a adquirir tan diversas connotaciones que actualmente ya no significa nada preciso. Así como en filosofía la

[10] J. Hankiss, *La littérature et la vie*. São Paulo. 1951.

voz "realismo" revirtió su sentido, después de Platón (quien lo identificaba, con los "universales", con los principios o arquetipos de las cosas y no con las cosas mismas), así en literatura la introducción del naturalismo desvirtuó su apego a la *res* y el realismo directo se proyectó en múltiples direcciones tendenciosas. Cabría hablar de un "realismo crítico", pero este término es todavía más equívoco (sobre todo después que algún crítico marxista [11] le ha hecho sinónimo nuevo del mal afamado "realismo socialista"). Si la denominación de superrealismo no hubiera sido monopolizada por una escuela de límites muy rigurosos y aun dogmáticos, ése sería el nombre ideal para designar el realismo que supera la transcripción fotográfica y aspira a mayores profundidades. "Realismo mágico" es de filiación expresionista y pictórica casi exclusivamente. De suerte que la perplejidad subsiste y, a la hora actual, con nuevas perspectivas, cabría preguntarse si el realismo como tal, químicamente puro, existió alguna vez. Está demostrado que el supuesto arte realista de Quevedo tiende no a reflejar la realidad, sino a "minar su consistencia, a aniquilarla, a negarle entidad y ser" [12]. Y en definitiva, a través de sus avatares, la intención realista de cualquier novelador, que debiera equivaler a sinónimo de fidelidad, respecto al mundo de las cosas dadas y netas, ha venido a ser contrariamente una sospechosa equivalencia de deformaciones y distorsiones interesadas. Por donde el único realismo válido —se nos antoja concluir— tal vez fuera aquel que dejase de lado toda intención demostrativa y aun documental, aplicándose por el contrario, vengativa y paradójicamente, a transformar o recrear estéticamente —mas sin falsearlo— el mundo del contorno.

---

[11] Gyorgy Luckacs, *Il significato attuale del realismo critico*. Einaudi, Torino, 1957.

[12] Francisco Ayala, *Experiencia e invención*. Taurus. Madrid, 1960.

La estética de Cela aclarada por la de Solana

Volviendo a Cela, el realismo que trasuntan sus novelas, cuentos y andanzas, salvo el engarce señalado con la matriz picaresca, tiene muy poco de común con lo que se entiende —o malentiende— habitualmente por realismo. Obedece a una visión muy personal y a una elaboración extremadamente sútil y compleja. Para intentar fijarlo, mejor que relacionarlo directamente con sus propios libros, será tomar como punto de referencia y orientación ciertas opiniones, ciertas confidencias indirectamente autocríticas que Cela ha emitido a propósito de la literatura del pintor Solana [13], cuyos relatos de andanzas y cuadros de costumbres (en libros como *La España negra, Madrid, Dos pueblos de Castilla,* etc., que *literariamente* pasaron inadvertidos por los más, salvo las apologías de Ramón Gómez de la Serna, y que sólo hoy comienzan a ser puestos en su sitio), rezuman negrura y violencia, merced a su sobresaturación de compactas realidades.

Cela escribe que, a no reflejar un "mundo tamizado" y "disecado con destreza y esmero", Solana en cuanto escritor "no hubiera pasado de los lindes del naturalismo o, todo lo más, las fronteras del realismo". Pero ¿no sería más legítimo señalar una ausencia de "tamiz" en Solana, desde el momento en que su singularidad literaria consiste en no filtrar ni depurar la realidad dada del mundo exterior, atreviéndose a presentarla en toda su acre, su atroz desnudez? Tampoco hay exactamente "destreza" ni "esmero", mas todo lo contrario; y de ahí, precisamente, no su debilidad, sino su fuerza impresionante. De suerte que las cualidades señaladas por Cela en Solana identifican más bien a aquél que a éste. Solana acota un sector de la realidad, aquel que ve a fondo y siente con intensidad, pero apenas elige o selecciona; nos lo da en

[13] *La obra literaria del pintor Solana.* Discurso en la R. Academia Española. Papeles de Son Armadans. Madrid, 1957. Ahora en *Cuatro figuras del 98.* Aedos, Barcelona, 1961.

bruto, con toda su impresionante tosquedad. De modo opuesto, en Cela hay —más allá de su aparente fidelidad de espejo— una reflexiva escogitación, un tamiz; en suma, elaboración artística. Ahora, donde plenamente hace diana nuestro novelista en trance de crítico es al escribir con enfoque más general: "Hay todo un mundo por encima y por debajo de lo natural y de lo real, que es también natural —puesto que en él no hay artificio— y real —ya que existe—. Puestos a afirmar, declararíamos, sin reserva alguna, que identificamos lo natural con lo real, es más: que llamamos natural —o real— a todo lo que desde lo subreal llega hasta lo sobrenatural. Inmerso en esa realidad —inquietante y misteriosa realidad— está el mundo literario de Solana, ese mundo que se posa ante sus ojos para que, con sus ojos, lo taladre y lo adivine".

Pues bien —insistimos— mediante tales caracterizaciones, antes que el mundo solanesco, Cela ha definido, con sorprendente parecido, el suyo propio. La realidad que el autor de *El molino de viento* describe, mejor, estiliza y potencia estéticamente, es la del mundo subreal y sobrerreal a la par; deriva tanto de lo que mira a su alrededor ibérico como en su interior imaginativo; reduce así la distancia que va no solamente "de lo vivo a lo pintado", sino de lo visto con hondura a lo imaginado con lucidez, identificando ambos dominios en uno solo.

Mucho de solanesco hay en Camilo José Cela por su forma de reaccionar ante el mundo, por sus maneras broncas y algo selváticas. Pero no tanto mediante influencia directa (ya que probablemente sólo conoció la persona y las obras del pintor-escritor cuando Cela estaba formado), sino por proximidad de temperamento y sensibilidad. La diferencia estriba en que el autor de *Madrid callejero* era puramente intuitivo, jactanciosamente iletrado, sin pretender disimular nunca su rudimentarismo de expresión, reducido a lo enumerativo (puesto que, en definitiva, de tan consciente limitación extrae toda su fuerza y su carácter). En el autor del *Viaje a*

la Alcarria la situación es radicalmente distinta: es la de un escritor culto, reflexivo, ducho de oficio y de técnicas que, sin disfrazarse, tampoco por juego o representación, sino dejando fluir sus naturales impulsos, se inclina hacia lo espontáneo y desgarrado.

Cuando se filien las raíces de su arte narrativo (tarea para la que el mismo Cela ha facilitado ya tantas pistas), junto a ese deslumbramiento por lo solanesco, deberá apuntarse otro, que cronológica y cualitativamente le precede: el barojiano. Del autor de *César o nada* deriva Cela cierta aspereza, cierta impasibilidad ante el dolor y la fealdad, una pareja concepción del mundo; con la diferencia de que aquello que en Baroja es opinión airada, reacción amarga, en el autor de *La colmena* se expresa escuetamente, mediante contrastes violentos, por boca de los personajes.

De modo semejante, aunque más atenuado u ocasional —particularmente en sus páginas mejor elaboradas, por ejemplo, las del *Primer viaje andaluz*—, se dan en Cela reminiscencias valle-inclanescas, el de los *esperpentos* y *El ruedo ibérico*. Pero en último extremo, o más bien como punto de partida, habría que retrotraerse hasta Quevedo y los maestros de la picaresca. Mas conste que este rastreo de pistas no me interesa ahora, ya que no intento un examen completo de la obra de Cela; solamente una visión panorámica y unas cuantas miradas hacia aquellos libros que contienen la cifra de su arte narrativo-descriptivo; es decir, los libros de "andar y ver", como denominó Ortega a sus intermedios viajeros.

Un género escaso de ejemplos

El fragmentarismo narrativo, la discontinuidad argumental, la captación del carácter de tipos y paisajes múltiples, casan idealmente en el relato de vagabundeos. Y, sin embargo, a pesar de darse con tal abundancia la materia prima

de tal género en España ¿no es singular y sorprendente que el mismo se haya producido con tal parquedad? Con más razón aún que la que tuvo Ortega para escribir —en *Meditaciones del Quijote*— que el costumbrismo había sido letal para la novela (apreciación que ha profundizado demostrativamente José Fernández Montesinos)[14], podría decirse que el libro de viajes naufragó en el charco del cuadro de costumbres. Así como han podido llenarse fácilmente dos gruesos tomos con muestras de tal género (aludo a la antología de *Costumbristas españoles*, compilada por E. Correa-Calderón), sería muy difícil reunir un pequeño haz de viajeros españoles por España —descontadas las interferencias de uno y otro género, y limitándose a aquellas páginas de valor puramente descriptivo, desinteresadamente estético—.

Es una carencia semejante, o aún mayor, a la de epistolarios y memorias fundamentalmente literarios que aflige nuestra literatura. El hombre hispánico, tan extrovertido en la vida cotidiana, cuando pone la pluma sobre el papel, se oculta más que se confiesa. Únase a ello la pacatería social que hace desaparecer, en vez de alumbrarlos, cartas y testimonios confidenciales. No es extraño, por consiguiente, que el grueso de los libros de viajes sobre España haya sido escrito por extranjeros. Se dirá que ello es natural, en principio, y que tres cuartos de lo propio acontece en las demás literaturas. En efecto, todo relato de andanzas nace con el asombro, se produce ante aquello que diverge sustancialmente de nuestra atmósfera nativa o cotidiana, y presupone en el autor cierto *extrañamiento* espiritual, cierta lejanía contemplativa, unida paradójicamente a la mayor proximidad y entendimiento comprensivo. El indígena —salvo las excepciones que nos importan— situado ante lo propio, apenas lo ve, y menos lo valoriza, en tanto que el exógena situado ante el mismo lugar o

[14] *Introducción a una historia de la novela en España en el Siglo XIX*. Castalia, Valencia, 1955. *Costumbrismo y novela*, University of California Press, Berkeley, 1961. Otra edición, Castalia, Valencia, 1961.

paisaje, acierta a encontrar rasgos sorprendentes, por poco penetrantes que sean sus pupilas. Un Ponz, con su *Viaje de España*, ha quedado como un espécimen casi singular, si bien su interés tiende a lo artístico más que a lo espiritual y pintoresco. ¡Si Jovellanos hubiera desarrollado los apuntes demasiado esquemáticos de sus *Diarios*, vertiendo además en ellos todo lo que receló...! Ahora bien, si el siglo XVIII fue un siglo centrífugo, mas solamente en lo cultural, el XIX se define como un siglo centrípeto que, a la vez, no rebasó —en el aspecto comentado— lo pintoresco exterior del costumbrismo. De suerte que hasta rozar las lindes del XX, el cambio no se produce.

Porque la generación del 1898 no sólo descubrió el paisaje de Castilla, sino que alumbró otros caminos desconocidos de España. Con todo, cuando Azorín compuso su libro *El paisaje de España visto por los españoles* tuvo que apelar sustancialmente a textos de novelistas, no de viajeros propiamente dichos. Mas *La ruta del Quijote*, del mismo Azorín, marca ya otro rumbo, sin olvidar que también hay viajes y descripciones en casi todos sus primeros libros —a partir de *La voluntad*—. Asimismo en Baroja, señaladamente en *Camino de perfección*. Como es sabido, los paisajes y lugares concretos que Unamuno descartaba de sus novelas, cobran autonomía en *Por tierras de Portugal y España* y *Andanzas y visiones españolas*, aunque siempre le importe más lo íntimo que lo externo y pintoresco. Más cerca del simple relato viajero, concebido como un puro solaz de los sentidos, si bien con trasfondo filosófico, están las páginas que Ortega perfiló en algunos tomos de *El Espectador*, bajo los nombres de "Notas de andar y ver" y "Notas del vago estío". En ellas, mejor dicho antes, desde un artículo de 1906, hace su aparición aquel curioso sosías de sus años juveniles, Rubín de Cendoya ("místico español, un hombre oscuro, un hombre ferviente"), que bien pudo ser el héroe de cierta novela escrita (según alguien ha contado) hacia las mismas fechas, pero que hubo de quedar voluntariamente inédita... Entre los milla-

res de páginas prodigadas por Ramón Gómez de la Serna —escritor que a no ser por su sedentarismo, tan fecundo, habría podido darnos muy penetrantes imágenes viajeras— cabe, sin embargo, aislar algunas personalísimas (como "Cadalso de los Vidrios" en *El alba y otras cosas*) dentro del género reclamado. Y no olvidemos un libro tan característico y precursor como poco conocido: *La España negra*, de Verhaeren y Regoyos.

Pero, en definitiva, puestos a hacer un balance rápido de los libros de viajes por España, una absoluta proporción mayoritaria estaría dada —antaño y hoy— por nombres extranjeros. Las antologías de una *España vista por los extranjeros* (como la reunida por García Mercadal) son casi inacabables; las de una "España vista por los españoles" (cosa muy distinta a las copiosas series costumbristas de *Los españoles vistos por sí mismos* y similares), muy exiguas. Señalar tal ausencia no significa menospreciar las aportaciones de los Borrow, los Ford, los Gautier, los Frank, los Starkie y tantos otros; es simplemente valorar la significación singular de libros como los de Solana y alguno de Ciro Bayo (cuya persona más que de hombre real parece producto de ficción barojiana), *Lazarillo español*, que constituye el eslabón inmediato más directo de las trashumancias de Cela. Evoquemos también al olvidado Eugenio Noel con sus *España nervio a nervio* y *Aguafuertes ibéricas*, a Luis Bello con sus *Viajes por las escuelas de España;* a su vez el ejemplo de Cela comienza ya a engendrar crías, tales como *Campos de Níjar* y *La Chanca*, de Juan Goytisolo, *Andando por las Hurdes*, de López Salinas y Antonio Ferres y *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, de Ramón Carnicer.

Los cuatro rumbos de Cela caminante

De los cuatro libros de "andar y deambular" que nuestro autor ha publicado hasta el día, aquel que ha sido conside-

rado más expresivo, el que la mayoría de sus lectores prefiere, es el primero, el compuesto con más "inocencia": *Viaje a la Alcarria.* Sin dejar de compartir tal predilección, por mi parte yo agregaría el último: *Primer viaje andaluz,* que es opuestamente, por exagerar el contraste, el más "sofisticado", pero asimismo el de mayor perfección literaria. Se dirá que en tal valoración puede influir mucho no solamente la forma, sino el fondo, los lugares descritos por el viajero. Si el primer libro refleja sobriamente lo áspero y desnudo castellano, el segundo irradia con alborozo lo sensual andaluz. Cierto es que tanto las dos obras mencionadas, como *Del Miño al Bidasoa* (Galicia, Asturias, Guipúzcoa) y *Judíos, moros y cristianos* (Castilla la Vieja) son sustancialmente fraternos, muy semejantes de espíritu. Pero las reglas que el propio autor fijó sobre los libros de viajes (en un artículo de *Cajón de sastre),* en los dos primeramente citados se cumplen mejor. Es decir, el arte de "contar sin más, a la gente, a la pata la llana, lo que se ve", excluyendo cualquier "intrusismo, el asalto a los ámbitos de otras disciplinas", esto es, la digresión, la historia, la erudición. De hecho Cela sólo cumple tal precepto en el *Viaje a la Alcarria,* mientras que en *Judíos, moros y cristianos* lo viola desenfadadamente, enfilando ristras de nombres y detalles geográficos o peripecias históricas, si bien su propósito, más que didáctico, sea complementario de lo ambiental. Explica así que su intención, respecto al lector, es proporcionarle "en vez del dato, el color; en lugar de la cita, el sabor; y a cambio de la ficha, el olor del país, de su cielo, de su tierra, de sus hombres y sus mujeres, de su cocina, de su bodega, de sus costumbres, de su historia, incluso de sus manías". Lo que le importa, al "echarse al monte", al emprender sus andanzas, es contar las cosas llanamente, sin aliño, tal como las ve o como las entiende a primera vista. "En esto de los libros de viajes —añade— la fantasía, la interpretación de los pueblos y de los hombres, el folk-lore, etc., no son más que zarandajas para no ir al grano".

Ahora bien, tal visión directa, esta captación sin pantallas de seres y atmósferas es, en cierto modo —al cabo como la de todo artista— indirecta, antes subjetivista que objetiva: responde a presupuestos estéticos y a inclinaciones idiosincrásicas que le llevan a subrayar ciertos aspectos de la realidad (nunca igual para dos seres diversos) y a eludir otros. Subraya así, en primer término, lo pintoresco y abrupto; pero no por su excepcionalidad, sino por su cotidianidad y aun por su vulgaridad. Se atiene, como dice, a "las más vetustas normas del narrador viajero: la veracidad, la sencillez, la complacida visión de lo imprevisto"; pero, al elegir lo describible prefiere lo hosco a lo placentero, lo amargo a lo sonriente; es decir, escoge, realza sus materiales, y al hacer tal cosa estiliza, puesto que la objetividad (insistamos una vez más) es incompatible con toda percepción estética.

A lo largo de los caminos, rehuyendo las vías férreas —únicas por donde, a muchos lugares de España, llega, en mayor o menor grado, la llamada "civilización"—, el viajero, siempre a pie o, cuando más, en autobuses o camiones, camina habitualmente solitario; otras veces, junto a personajes estrafalarios, como "el virrey del Perú" en el *Viaje a la Alcarria*, o el vendedor de molinillos de viento en *Del Miño al Bidasoa*. Y es que novelista, al cabo —aunque disconforme con sus técnicas o buscador de otras—, a Cela le interesan casi siempre más los tipos que los paisajes, lo impar de los seres que lo armónico de ríos, montes y llanadas. En el prólogo a una edición del *Viaje a la Alcarria*, declara que a semejanza de los gitanos y los buhoneros, bordeará las ciudades; pero felizmente no lo cumple con rigor, como hizo Ciro Bayo, quien se quedó siempre extramuros y que, por ejemplo, a la vista de Córdoba, acampó bajo el puente romano, sin penetrar en poblado. No reprochemos a Cela esta y otras infidelidades a la regla, ya que al llegar a la misma ciudad andaluza, no se detiene en sus lindes, y ello nos vale —lo mismo que a propósito de Sevilla— páginas extraordinariamente sabrosas. En la última ciudad, por cierto, llega

inclusive a componer una serie de episodios novelescos: sus andanzas con cierta señorita llamada Gracita Garrobo.

De modo semejante, aunque Cela voluntariamente limitado al carácter individual de lugares y gentes, se desinterese de lo humano colectivo, de lo que suele llamarse realidad económica y social (tan inferior, en relación con el esplendoroso pasado histórico y estético de muchos lugares), alguna vez, sin embargo, no deja de mostrarse sensible a la discordancia. Así sucede ante la que ofrece el grandioso relieve de antaño y el decaído presente de una ciudad como Pastrana. "En Pastrana —escribe— podría encontrarse quizá la clave de algo que sucede en España con más frecuencia de lo necesario. El pasado esplendor agobia y, para colmo, agota las voluntades; y sin voluntad, a lo que se ve, y dedicándose a contemplar las pretéritas grandezas, mal se atiende al problema de todos los días. Con la panza vacía y la cabeza poblada de dorados recuerdos, los dorados recuerdos se van cada vez más lejos, y al final, y sin que nadie llegue a confesárselo, ya se duda de que hayan sido ciertos alguna vez, ya son como un caritativo e inútil valor entendido".

Párrafo muy expresivo que marca la diferencia de visión entre el viajero nativo y el extranjero; éste último aprecia únicamente la perpetuación de tipismos, sin cuidarse de la realidad inmediata, en tanto que el primero no puede eludirla. Por ello, y abarcando las dos vertientes, al recorrer una ciudad americana (Quito), que es trasunto de cualquiera de las más bellas ciudades españolas antiguas, yo me preguntaba "hasta cuándo pobreza y pintoresquismo dejarán de ser valores complementarios". Y agregaba: "¿O será imposible mantener el carácter sin perder la cochambre? El país que acertara a guardar lo primero, extirpando lo último, merecería ser puesto a la cabeza de todos los demás" [15].

---

15 *Escalas en la América hispánica.* Perrot. Buenos Aires, 1961.

IMPAVIDEZ SENTIMENTAL

Se ha hablado largamente de lo que yo llamaría la impavidez sentimental de Cela, y que otros, con menos matices, prefieren llamar brutalidad, crueldad. No niego que esos rasgos se den en su obra, sobre todo en las novelas, lugares de donde se han extraído los ejemplos para fijar una certera, pero no completa, imagen de su humanidad. "Violencia, crueldad, muerte y fatalidad", son los temas dominantes que Richard L. Predmore [16], con su abundancia de citas, señala en las ficciones de Cela. Mas sin que dejen de existir también tales rasgos desapacibles en sus libros de viajes, no es menos advertible que en ellos asoman otros aspectos de signo radicalmente distinto. Ante todo, la simpatía, una extensa simpatía humana, lindando con la ternura, que le mueve a extender sus miradas y a ensayar su capacidad de comprensión, su compasión cristiana, sobre los lugares más miserables y los seres más comunes o abandonados. Hacia ellos se proyecta especialmente cierta vena lírica sofrenada, aquella que se explaya en *Mrs. Caldwell habla con su hijo,* libro que antes sólo había mencionado por su carácter epiceno, aunque el autor lo incluya entre las novelas. El mismo Predmore, que tan minuciosamente señala todos los rasgos duros de Cela, no puede menos de advertir también éste otro distinto —la ternura—. Después de un parangón con Quevedo y su común espíritu caricaturesco, afirma que "a pesar del envilecimiento y de la deshumanización del hombre en Cela, sus personajes se nos manifiestan más humanos que los de Quevedo". "Ni Cela ni Quevedo encuentran admirable al hombre, pero Cela, a diferencia de Quevedo, se hace solidario con sus criaturas. De ahí quizá la ternura con que alguna vez los contempla".

---

16 "Imagen del hombre en las obras de Camilo José Cela", en *La Torre,* año IX, núm. 33. Puerto Rico, enero-marzo 1961.

Ello no quiere decir que la imagen global de la humanidad que Cela nos ofrece deje de ser desoladora, por momentos desesperanzada y maldita, aunque la acumulación de horrores ciegos no justifique el apelativo de "tremendismo" con el que en un momento se quiso calificar sin apelaciones, y como rasgo único, su óptica, su manera literaria. En primer término, porque esa visión aciaga de la realidad, o más exactamente, la preferencia por lo negro y sombrío, no es privativa ni originalmente suya; existía de antiguo, como antípoda de la visión angélica o mística. La mística y la picaresca —ya lo he escrito— son los dos extremos polares —y complementarios— de la mejor literatura clásica española. Por lo demás, el propio Cela no ignora ni oculta sus antecedentes; así en ciertos párrafos del prólogo a los que él denomina "apuntes carpetovetónicos" *(El Gallego y su cuadrilla)*, donde tras citar algunos antepasados, escribe que "la literatura española... ignora el equilibrio y pendula violentamente de la mística a la escatología, del tránsito que diviniza —San Juan, Fray Luis, Santa Teresa— al bajo mundo, al más concreto de todos los mundos, del pus y la carroña".

Es curioso el modo airado como Cela se revuelve contra el marbete de "tremendismo", calificándolo de "voquible entre puritano, insulso y laborista". No lo haría con menos ira si burlescamente, por antífrasis, se le hubiera motejado de escritor dulzón o sentimentaloide. Acierta empero cuando afirma que "el tremendismo sólo existe en función de que la vida es tremenda, aunque quizá fuese mejor que la vida se deslizase plácida como el navegar del cisne en la laguna. Piénsese que resultaría paradójico y traidor el pintar al Dómine Cabra con los colores de Fra Angélico". Sin duda, pero como hay tantas visiones de la realidad como sujetos que la contemplan, en modo alguno puede reducirse su polimorfismo a un solo sector. La defensa o justificación de la óptica empleada por Cela no estriba en supervalorar lo ingrato y menospreciar lo sonriente; consistiría simplemente

en señalar que, mirando y sintiendo ahincadamente lo primero, el autor de *Historias de España* (cuyo subtítulo doble *Los ciegos. Los tontos* anticipa ya que este libro contiene algunos de sus cuadros más crueles) alcanza su mayor fuerza expresiva, y que resultaría disminuido si accediera a disfrazarse o edulcorarse. La "literatura" —entre comillas, o sea, la artificiosa y convencional— podrá ser un engaño, como Cela quiere, pero un engaño inocente, un engaño a la vista. La literatura llana, o como tal, no es apriorísticamente calificable, y su temática y su estilo admiten todos los matices, todos los colores y tonos: lo negro y lo rosado, lo sórdido y lo optimista.

La truculencia como protesta

No entenderíamos —o la malentenderíamos como una salida jactanciosa y unilateral— cierta afirmación que Cela estampaba en la solapa de *La colmena,* sosteniendo que "hoy por hoy no es posible novelar —mejor o peor— que como yo lo hago", si no situásemos ese "hoy por hoy", si no lo viéramos inscrito en un momento, en un medio, en una circunstancia particular de la vida española. Considerándola así, leyendo sus libros a esa luz, la acidez de los mismos aclara sus resortes y motivaciones. Cabe, pues, interpretar dicha truculencia, su inclinación por lo brutal y desaforado, como una reacción defensiva, como una suerte de válvula de escape: la única permisible en momentos opresivos —y represivos— de España, cuando Cela comenzó a publicar. En suma, a modo de una protesta deslenguada contra un tremendo —ahora sí, ahora cuadra plenamente el vocablo— estado de cosas donde se juntaba la violencia de la guerra (internacional más que civil) y sus secuelas con una atmósfera de terror, oscurantismo y gazmoñería. Por cierto, que Cela, junto con algunos otros escritores, haya podido sobreponerse a esa situación, y al cabo de poco tiempo adquirir suficiente autoridad para imponer su obra, encontrando cuantiosos lectores,

y para editar una revista tan pulcra en todos los órdenes como *Papeles de Son Armadans*, desde su retiro mallorquino, son hechos que, aun sin salirse de la pura órbita literaria, deben señalarse admirativamente.

Mas volviendo a su visión tan personal de la realidad española: así como Cela ha escrito (sospecho que en un sentido más amplio que el geográfico) que "la España de Solana no es toda España", algo muy semejante podría decirse de la España vista y sentida por el andariego autor del *Viaje a la Alcarria*. El precedente más inmediato de tales parcializaciones de lo español —tan fecundas por lo demás— está en Unamuno, quien asimismo tuvo la lucidez de confesarlas, ya en 1907. "Debo rogar —decía, escribiendo para *La Nación* de Buenos Aires— a mis lectores americanos que no juzguen a España por mí. Lo que yo les presento es mi España y nada más, una España que me estoy haciendo para mi uso particular, una España pasional y poética, antisensual y antiartística" [17].

Un estilista de nuevo estilo

Sobre el estilo y el lenguaje de Camilo José Cela algo se ha escrito ya; sobre todo, el segundo ofrecerá tantos motivos de entretenimiento y averiguación a los lingüistas como fatigará a los traductores y habrá de ser un ejercicio de prueba para los lectores de otros idiomas. Un ejemplo: de todos los autores modernos que figuran en cierta antología bilingüe [18]. Cela es el que ha necesitado mayor cantidad de notas explicativas, respecto al vocabulario. No es extraño, por otra parte, que a despecho del disconformismo explícito de su obra, Cela

[17] V. mi estudio "Unamuno y la literatura hispanoamericana", en *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, núm. XI. Universidad de Salamanca, 1961; y en *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*. Losada. Buenos Aires, 1963.

[18] *Spanish Stories. Cuentos españoles*, edited by Angel Flores. Bantam Books. New York, 1960.

haya ingresado en la Academia de la Lengua. Es un justo pago debido a quien como él tanto se afana por acrecentar el tesoro léxico y mantener las formas proverbiales, sumando voces y expresiones recogidas en las cuatro esquinas del habla popular, a los dos lados del océano; lo muestra así tanto el glosario de venezonalismos que cierran *La Catira* como la relación de vocablos rústicos castellanos que figuran en *Judíos, moros y cristianos*. Agréguese además su rendición de parias a los clásicos con una nueva versión del *Poema del Cid*.

Cierta vez, en Madrid, oí llamar a Cela estilista. Confieso que, al pronto, el calificativo me sorprendió, imaginando una nueva acepción, antes inusual. El metafórico punzón que sirve a un escritor para dar "elegancia" y "esmero" a la frase (según el Diccionario de la Academia) no me lo figuraba claramente en manos de Cela. Después, recorriendo con pausa sus libros, y advirtiendo aquí y allá "primores de lo vulgar" —mas en otro sentido que los azorinianos—, he llegado a advertir la legitimidad particular del término. En efecto, el autor del *Viaje andaluz* es un estilista, pero al revés, o, mejor, con otro sesgo que el habitual; es un estilista de distinto estilo. No estilista del término precioso, de la sintaxis acicalada, de la taracea armoniosa, sino del lenguaje comunal, de la expresión mostrenca, por la manera como eleva el dicho y el dicharacho a un nivel artístico. Del mismo modo que Galdós construyó su estilo a base del lenguaje conversacional, del lugar común entonces circulante, de los modos de decir propios de la burguesía en el último tercio del siglo XIX, así Cela elabora el suyo con la sustancia común del hablar callejero, o en mangas de camisa, propio de la gente corriente de su tiempo. Pero si Galdós se quejó de que el lenguaje novelesco a que él aspiraba no estuviera aún hecho, ya Cela no podría repetir lo mismo, al haber llegado después del autor de *Fortunata y Jacinta* y del de *La busca*; aún más, al encontrarse, volviendo la vista alrededor, entre

sus afines y epígonos, con otros novelistas que compiten en el propósito de transcribir con fidelidad de cinta electromagnética los modos verbales del prójimo vulgar y cotidiano. Cela, además, manifiesta una absoluta preferencia por el lenguaje hablado no sólo cuando hace dialogar a sus personajes, sino cuando se expresa en primera persona. Al punto que muchas de sus páginas podrían pasar por un muestrario, un centón de frases hechas, modismos, idiotismos, refranes, tranquillos y tics del idioma vivo; vivo, pero al mismo tiempo detenido, osificado, o aplicado a ahondar en el clisé, no a la recreación inventiva. Sin embargo ¿es azarosa esta superabundancia de locuciones proverbiales, significa quizá dejarse llevar de un lado por reminiscencias barojianas, de otro por la línea de menor resistencia que ofrece el contorno social? No; obedece a un propósito deliberado, estético, en suma, por antiestético que a primera vista parezca, tan calculado como el de aquel que únicamente baraja palabras poéticas, locuciones exquisitas o el de quien se encierra con siete llaves en una terminología abstracta.

Mas la simple acumulación de tales elementos no constituye un estilo literario. Aquello que le presta relieve es su utilización con una especie de permanente subrayado que el autor emplea mediante las reiteraciones; o bien mediante la mezcla con elementos de claro linaje literario. Porque Cela, en punto a lenguaje, es vulgarista y es cultista a la vez —Castillejo y Góngora en una pieza—. Siente con tanta precisión la palabra viva y pintoresca como la antigua y blasonada, con todos sus valores plásticos y evocativos. Y muestra una tendencia irónica, cuando no indirectamente humorística, a la mezcolanza de jergas, a curarse —y curar a sus personajes— de todo posible envaramiento, casando lo redicho y lo "finústico" con lo plebeyo, mixtura de seguro efecto caricaturesco. La comicidad de los personajes en los sainetes de Arniches reside muchas veces, más que en las situaciones, en las incongruencias o desajustes del lenguaje que emplean. Pero quien supo, más allá del costumbrismo —antes lo seña-

lé -- obtener un efecto superiormente literario de tales discordancias fue el Valle-Inclán de *Luces de bohemia* [19].

En suma (y para no detenernos en un aspecto que requeriría un estudio especial, probablemente muy ameno, siempre que fuera practicado con menos aridez que la habitual en tales trabajos...), pudiéramos decir, repetir, que Cela es un estilista del clisé, un preciosista del lugar común. Mérito muy singular, disminuido por el riesgo de monotonía, ya que la expresión "a la pata la llana", al cabo, no resulta menos artificiosa que la más empinada o engolada. Y en cuanto a su empleo sistemático en lo novelesco: si de Valera se dijo, atendiendo a sus diálogos pulidos, que todos sus personajes hablaban como el autor, si lo correcto y acicalado pareció falso ¿no correrá el riesgo de irse hacia el mismo extremo por el camino opuesto de lo elemental y desgreñado? Obsérvense además los diálogos en Cela. Sus personajes, aún más acusadamente que algunos de Baroja, no dialogan; es uno u otro, alternativamente, quien toma la palabra, mientras que el interlocutor asiente o niega con monosílabos y frases hechas.

Felizmente las anteriores observaciones —que no valen como juicios, que tienden únicamente a ser caracterizaciones— presentan muchos casos de excepción. Son numerosas en Cela —cada vez más abundantes— las páginas con calidad de estilo, inclusive los "morceaux de bravoure", tanto en los últimos libros viajeros como en los editoriales de su revista. Vaya sólo una muestra, tomada al azar, de su *Primer viaje andaluz*: "Desde Venta Nueva, el vagabundo premia su vista y se solaza en la contemplación de un panorama de varia color y de muchas leguas de profundidad. A la cuneta, la rastrojera arde con grandes llamas y un humo denso y pegajoso que se recorta, como si fuera de metal, sobre el cielo

[19] V. mi ensayo "Teoría y ejemplo del esperpento", en *Cuadernos*, núm. 54. París, noviembre de 1961. (El texto completo va incluido en el presente libro).

azul. Con la mano en la esteva de la bineta, aradillo que se defiende con una sola mula, un labriego de curados cueros, hiende y rasca la pobre, la esquilmada tierra centenera". Esta precisión y sabrosidad de lenguaje, combinando un léxico muy terrígeno y de abolengo, se advierte también en otros lugares; por ejemplo, en este de *Judíos, moros y cristianos*: "Sobre los troncos, el vagabundo, aun antes de llegar a Santibáñez de Ayllón, se hizo amigo de un viejo guto y decidor, perito, según juraba, en las vetustas artes del alarifazgo, que se cuidaba del viento con un capote de parda cuatreada, de buen ver todavía, y recia primidera, que le fue contando por el camino las geografías que le quedaban a las dos manos y, para dar mayor variedad a la conversación, el cuento de la cigüeña, la zorra y el alcaraván".

De suerte que, en último extremo, el calificativo que antes le dimos —provisionalmente, pues al ensayista, de acuerdo con la acepción más directa de la palabra, le incumbe "ensayar", tantear— de estilista del clisé, bien pudiera ahora, a la vista de los anteriores primores descriptivos, trocarse por el de estilista a secas, o más propiamente, de estilista con jugo, ya que su estilismo no es sólo verbal o visual, sino plenamente sensual: tiene color, olor y sabor a esa tierra de España que Camilo José Cela se ha "pateado" (concedamos también algo a su jerga "pedestre") a conciencia y sin desmayo, extrayendo de ella visiones hondas, personales, surcadas de fuerza y delicadeza, de truculencia y poesía a la par.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

I. Miradero clásico

La difícil universalidad de la literatura española 9

Indagaciones preliminares, 9. — ¿Lope, clásico mundial?, 13. — El problema de su universalidad, 16. Conceptos del clasicismo, 19. — Universalidad y poder político, 22. — Localismo y universalismo, 23. — Universalidad y españolismo, 26. — Peculiaridad de cada literatura, 28.

Lope de Vega y la condición económico-social del escritor en el siglo XVII 31

"Un criado", 31 — ¿Manirroto o pródigo?, 34. — Balance de ingresos, 35. — ¿De qué vivía exactamente?, 37. — ¿Mecenas o dogal?, 38. — Desde cuándo la literatura es profesión, 41. — Dependencia, no servilismo, 42. — "Otium" frente a "negotium", 43. — El mecenismo moderno, 44. — ¿Conformismo en lo vital y en lo estético?, 45. — Divergencias: Lope y Cervantes, 46.

El universo intelectual de Gracián 48

Hacia una vindicación del "héroe" conceptista, 48. *Un idioma perdido*, 52. — Elogio del "clérigo" intelectual, 53. — Encomio de la amistad y vituperio del vulgo, 54. — El drama de Gracián, 57. — "Milicia

Págs.

contra malicia", 60. — Codificación de la agudeza, 62. — El moralista o "el hombre en su punto", 65. *El Criticón*, espejo del mundo trabucado, 67. — "O sube o baja...", 69. — Psicología comparada de los pueblos, 70. — ¿Desviación o superación de lo novelesco?, 73.

Góngora entre dos centenarios: 1927-1961 76

De los "no muchos" a la "inmensa mayoría", 76. — Entre el "trobar clus" y el "mester de juglaría", 78. — Cosecha del centenario de 1927, 79. — Razones del gusto vanguardista por Góngora, 80. — Dónde empieza la vindicación, 82. — Góngora y Mallarmé, 85. Detractores y apologistas de antaño, 86. — En 1927. Aportaciones de Dámaso Alonso, 88. — Los del 98, reticentes, 91. — La aportación de *La Gaceta Literaria*, 92. — En la América Hispánica, 94. — Dos contribuciones sustanciales: Lorca y Ortega, 95. — Otras fronteras, 97. — Derechos del poeta y derechos del público, 98. — Reflejos del cambio de valoración en las Historias literarias, 99. — Poesía de los sentidos y poesía del espíritu, 104. — Fulgor de las imágenes y musicalidad del verbo, 106.

II. Criba de modernos

Valle-Inclán o el rostro y la máscara 113

Del impresionismo al expresionismo, 113. — Su clase vital-estética, 115. — El personaje de sí mismo, 117. — Un modernista arcaizante, 121. — Imaginaciones sobre el idioma, 122. — Proceso inverso, 124. Cambio en la tipología del artista, 126. — *Comedias bárbaras*, 129. — Estilo, lengua, fabla..., 131. — Hito decisivo: *La pipa de kif*, 133. — Un esperpento arquetípico y sus personajes reales, 136. — Añadimiento. Una carta de Azorín, 140. — Voluntad de estilo: lejanía y estilización, 142. — Dificultad de una temática, 144. — Imperio de los motivos y figuras tradicionales, 145. — Visión oblicua de la realidad, 147. —

Págs.

De lo distante a lo próximo, 148. — Dos imágenes de una reina, 150. — Originalidad, no unicidad, 151. — Preeminencia de lo teatral y plástico, 152. — Abolengo y teoría del esperpento, 154. — Sainete y drama, 155. Técnica de *Tirano Banderas*, 156. — Novela americanista total, 157. — *El ruedo ibérico*, 158. — Lo satírico y lo histórico, 160.

Un arcaizante moderno: Ramón Pérez de Ayala ... 163

Reconocimiento, 163. — Lo bueno y lo nuevo, 164. Arcaísmo y modernismo, 166. — Vindicación de su poesía, 168. — Conceptos poéticos, 169. — Los tres senderos, 170. — Tradición y originalidad, 174. — Una feliz fusión, 175. — Primer ciclo novelesco, 177. — *Troteras y danzaderas*, 180. — Intelectualismo y humanidad, 182. — De la novela subjetiva a la objetiva, 183. — Dos conceptos del amor: edenismo y donjuanismo, 184. — Inverosimilitud realista y verdad artística, 187. — Sátira ambivalente, 188. — Belarmino y Apolonio, 191. — Sobre la novela pura, 192. — Una novela del lenguaje, 196.

Triedro de Unamuno 200

I. Su TEATRO.—Rechazos y exigencias, 200. — Teatro, arte, técnica, 203. — Pugnas de la conciencia, 204. — "Drumas", no dramas, 207. — Un anti-Don Juan, 210. — Una reviviscencia clásica, 214. — "El otro" o el laberinto de la personalidad, 215. — La obsesión del espejo, 217. — Sombras de sueño, 220. — ¿El hombre o el nombre?, 221. — II. Su POESÍA.— Constancia, "debilidad" poética, 224. — Una evocación. Las lenguas hispánicas, 227. — A contratiempo, 228. — Vistas teóricas, 232. — Contra lo sensual, 233. — Objeciones y apologías, 236. — Criba, 238. Una posible antología, 239. — Génesis del *Cancionero* póstumo, 240. — Muestrario de motivos, 242. — Fuerzas de flaqueza, 246. — III. Sus CARTAS. — El lector de "carne y hueso", 248. — Epistológrafo irrestañable, 250. — Archivero involuntario, 252. — Una carta del último año, 253.

Págs.

Antonio Machado 257

I. SUS TEORÍAS SOBRE LA LITERATURA. — Filosofía antes que letras, 257. — Unas lecciones con falsilla, 260. — Sobre autores contemporáneos, 263. — Conceptos, imágenes, metáforas, 266. — Un ataque al Barroco, 269. — Alerta y discusión, 271. — II. VEINTICINCO AÑOS DESPUÉS. — Razones de su vigencia, 272. Equidistancia entre lo clásico y lo moderno, 274. — Colindancias, 275. — Una contraposición injusta: Machado y Jiménez, 276. — Del canto al cuento: ida y vuelta, 278. — Más allá del subjetivismo y lo sentimental, 279. — Ambición metafísica, 280.

Vagabundeos críticos por el mundo de Cela 283

Un novelista andariego, 284. — Hipótesis, no tesis, sobre lo novelesco, 286. — Una constante: la picaresca, 288. — El realismo y sus equívocos, 291. — Ambigüedades y escollos del realismo, 291. — La estética de Cela aclarada por la de Solana, 293. — Un género escaso de ejemplos, 295. — Los cuatro rumbos de Cela caminante, 298. — Impavidez sentimental, 302. — La truculencia como protesta, 304. — Un estilista de nuevo estilo, 305.